

من إحدى الزوايا

يحيى حقى



هذا المؤتمر ..

ضخامة تبعات المؤتمر الاول للاتحاد الاشتراكي العربي ليس مردها ضخامة قدراته فحسب - والترابط بين القدرة والتبعة لا مفر منه ، فالمؤتمر هو تجسيد حي لسلطة تحالف قوى الشعب العاملة التي لاتفوقها سلطة أخرى في الدولة ، ولأنه لا حد ولا قيد على أعماله ، ولا تعمل بالظروف الاستثنائية لتقسيم المسائل الى معطوبة وغير معطوبة ، وهكذا لأول مرة في تاريخ مصر يتولى الشعب سلطة الحكم ، لم يعد له اعتذار بأنه مسير ، أموره ليست بيده ، وتصدر هذه التجربة الفلحة عن الإيمان بأصالة هذا الشعب وجدارته وفضائله الكامنة ، وعن الوثوق بأن هذا هو الطريق الذى لا طريق غير منجز المستقبل المرجو لهذه الامة ، تبرأ فيه من التخلف وتستعيد سهرها فى موكب الحضارة الذى طالما ترأسته من قبل .

وانما مرد ضخامة تبعات المؤتمر هو هذه المعادلة الصعبة التى لا بد له من مواجهتها : التوفيق بين سياسة قصيرة الأجل وسياسة طويلة الأجل ، إذ قد تعمل المحنة الطارئة على أن تطفى الاولى على الثانية ، بخلاف ما يحدث أيام السلم التى تتيح المصالحة بينهما . ولعل أبرز ظواهر هذه المعادلة الصعبة هو طغيان تنطق به الارقام لنفقات التسليح وحشد كل القوى لنصر عاجل على نفقات التنمية وحشد كل القوى للنهوض بالدور الحضارى الذى ينقلنا الى مصاف الدول الحديثة . ولكن أكثر ما يستأثر باهتمام الشعب من ظواهر هذه المعادلة الصعبة واحدة لاتنطق بها الارقام لذلك قد تقبل التمتع أو التجهيل أو التخفى والتستر ولا تجد مجالها الا فى الضمان فتزولها وعى فكرة مبهمة تجلجلها غلالة من الضباب ، واعنى بها طغيان الظروف الاستثنائية على سيادة القانون التى يحتمى بها المواطن من كل تعسف يمس حقوقه الانسانية وحرية التعبير والمراقبة والنقد . فمن ناحية ينبغي أن لا ننسى بناتنا اننا فى حالة حرب ، وهى حالة معترف لها بأن من حقها أن تفرض اجراءات استثنائية تعد من الحريات وسيادة القانون كما يحدث فى كل البلاد زمن الحرب ، ومن ناحية أخرى تعلق أمل الشعب - بعد الانتخابات الحرة - أن يكون المؤتمر وليدها ، قيما على الحريات أى يتسول التوفيق بين مصالح الدولة العليا ومصالح الافراد ، وليس طلب هذا التوفيق من قبيل الترف أو المباهاة الفارغة بل لأنه الشرط الاساسى لحشد كل القوى لتحقيق النصر ،

المواطن الحر هو الذى يعتمد عليه اذا حمل السلاح لأنه حين يدافع عن حرية الوطن يدافع عن حريته ، ومواجهة هذه المعادلة الصعبة بصراحة هي التي تحرك ضمير الشعب للتيقظ لمتطلبات حالة الحرب وإدراكها والرضا بهما عن علم سابق ، بعد تحديد التزاماته تحديدا واضحا بحيث يمنع التجاوز الا ما هو ضرورى ومقرر ، ويكون تماسك الجبهة الداخلية - حصننا الحصين - منبثقا من وضوح هذا التحديد وهذا الالتزام . سيزول الشلل وتنفجر كل الطاقات الكامنة ، سترفع عن الجهد شبهة اليأس ، ستتحول اللامبالاة الى المبالاة ، ستطفو كل الفضائل على السطح ويغوص كل الخصال . سيجد شرف الامة أدبا مثله شريفا يحنو عليها في محنتها ويستر أزمها ويثبت ثباتها في قناتها ومستقبلها ، ولا بأس أن يبصرها بضلالها ويعيوبها بلفظ لا مواربة فيها . ولا تكون قوائم المؤتمر على الحريات باصدار قرارات ولكن بالإشراف أيضا على تنفيذها . فيندب لجنة لتلقى شكاوى المواطنين وتعمل على انصافهم ، بل أكاد أطالب بمبدأ التعويض المادى لكل برى تعرض للعسف على يد من ثبت انحرافهم .

لقد حقق الرئيس جمال عبد الناصر أملا فيه حين عرض لمسألة سيادة القانون في خطابه أمام المؤتمر وجعلها مثلا للمسائل التي يطلب منه دراستها والعناية بها ، وكذلك حين مهد للمؤتمر طريق العمل النافع بأن عدله وعدل الامة كلها معه عن النظر الى الماضى الى النظر للمستقبل فكل كلام عن الماضى قول معاد ومضيق للوقت واجترار للمرارة وقلقلة في غير طائل ، المطلوب أن يعمل المؤتمر على تجميع الشعب كله حول ارادة واحدة ، ارادة النهر ، أن يشق قنوات تنساب فيها لهفته على الجهاد ، أن يعمل على تثبيت ثقته بقنواته المحسرة والإشادة بالجهد الكبير الذى تبدله وتصميمها على دحر العدو وافتداء الوطن بالارواح . المطلوب الآن هو الكشف عن الدعائم التي يقوم عليها جهاد الشعب كله لتحرير الارض العربية . نحن إذن في مرحلة لا تحتل - كما يقول الرئيس - الا ما هو جد والا ما هو حقيقة والا ما هو أصيل والا ما هو أمين والا ما هو صادق .

من بعيد..

حسين ذوالفقار صيري

الاثنين ١٢ يونيو

لا جديد .. ولكن مكاتب السفارة تعج بعشرات من مواطنين ، فجاهم العدوان ببسلا في مأموريات خارجية ، فتقطع أمامهم سبيل العودة ، حصروا حيث كانوا ، بل تقاطر جلثهم على باريس ، وكأنها قوة خفية تجذبهم إليها ، فهي من كبريات محطات خطوطنا الجوية ، كما أنها العاصمة الكبرى التي ارتفع منها واضحا جليا ذلك الصوت الذي يناسر ، دون دول الغرب جميعا ، فيدين فعلة إسرائيل .

صحيح أن النفوذ الصهيوني فيها مستشر ، وصالحاتها أو جليتها متعاطفة مع عدونا الفاسد ، أو قل متآلفة معه علينا ، تراها في هذا موكبا متراسا ، يشدها إلى الصفوف حقد دفين على العرب ، رغمًا من أنها تمثل اتجاهات ، لو أن خلي بينها ، لاقتتل وتناحرت حتى الموت .. يعين منطرف نرف عقله إذ استقلت الجزائر ، ويسار نائه ختلته تخفيات الفكر الصهيوني ، ورأسمال تحركة خيوط « روتشيلدية » ، أو تفلفلت إلى مكانه الاستثمارات الأمريكية .

صحيح ذلك كله ، ولكن طودا راسخا يطل من على أسباب الحياة الفرنسية جميعا ، يناطح السماء كما برج إيفل ، بينا يمتد بجنوره إلى اعماق التاريخ الفرنسي ، مستسقيا رحيق تراثها الفكري الغد ، انساني المضمون ، فيقول كلمته مدوية !

وليس تعنينا عندئذ انفعالات جمهرة الاوساط الثقافية ، التي بدا أن قد ططت على المناخ الفكري السائد بتيارات تفوى بخلاصة من « روجة » ، من

كانت الساعة قد جاوزت الحادية عشرة حين وصلت إلى السفارة ، متفسخ الاوصال ، مشعث الغفر ، زانغ البصر ، ثم مضطرب النفس أيضا ، إذ تشتد ضربات القلب بوجيب من جزع ، تخوفا من أن افدح بانبياء عن تطورات تكون قد جدت على الموقف فتعاقم .

ولكن لا جديد .. اما جو من وجوم وجيرة ، وشخص متحركة بين المكاتب ، جيئه ودعابا ، وكان ليس لها من عذف .. عالم كأنها قد رانت عليه كثرة منذ الأول ، بل عالم طيفي لم تداخله قط أسباب حياء ، هو يعلم على هامش منهجا ، لم يخبرها فيعرف معنى الانفعال ، بل غفل من أي مشاعر ، فلا يهفو حتى إلى أمل ..

وتيرة من وجود راكد ، هكذا كان وهسكذا يكون !

الا من نفر قليل يتصنع .. خشية أن تنكشف دخليته ، ولكن قسما وجهه تتم عليه ، يود لو أن يضح الا أنه لا يدرى بعد إلى أين تيار الأحداث فما تكاد أن تطفر إلى ملامحه الحليجة حتى يسارع إلى مغالبتها ، فيعود بسحنته إلى مسكون أو أن يعثرها إلى توازن ، ويفيض ، وما كاد أن يلوح ، ذاك الوميض الذي طرقت به العين ..

هل خيل إلى .. أم أني جبلت على التشكك ؟ ربما أن قبل عن ذلك .. ولكن التبو أو النشاز هما أبدا من تلك الامور التي تشسدي قورا إلى تنبه فتساؤل .



أى عدد من أيام ؟ فالأيام إذا ما تراكمت تمطت
فتمتد إلى أسابيع بل شهور ! أليس من سبيل إلى
الانتقال بوسيلة أخرى ؟ أتكون الخطوط البحرية
متوقفة هي الأخرى ؟ هلا أن استسلموا ...
فاستقل باخرة من جنوا أو نابولي إلى الاسكندرية
إذا ما استطال تعذر السفر جوا ..

فوجئت بهما إذ اقتحمت باب أحد المكاتب
الجانبية الصغيرة بالسفارة ..

كنت قد انتحيت ركنا قصيا من قاعة لسيحة
الارحاء ، ولكن خالية ممن اعتادت أن تستقبل من
كبار الزوار ، فاقصع سبل المقالات المسومة
التي امتلأت بها كبريات الصحف العالمية، منبهة
بانتصار إسرائيل الحاطف على جيوش المائة مليون
عربي - وكانوا قد ابتعت مرة أخرى إلى حياصة
قصة داود وجالوت - ثم مئات من صور تقيعت
المجلات بفواقع ألوان ، افتنوا فيتخيرون منها
ما يزرى بقواتنا المسلحة ازراء !

وانلحت بها في يدي متقرزا مقبوما ، وقمت
أخرج القاعة مندبض الصدر متوتر الأعصاب ،
ومرة بعد أخرى في ارتجاعي جيئة وذهابا بين
المدون الضميمة ، يقابلني ذلك الباب ، موصدا
في وجهي كأنما يصمت هو الآخر ، ولكنه غائر
الإنارة ، فتأبى جان ربما انسرق بي إذا ما ولجته
في حين أو لحظة ، فالوى قبضته فجأة واقتحم

عنتبه ..

وإذا بهما جالسا وقد استغرقهما الحديث ،
فوجئت بهما إذ لم أتصور إلا أن يكونا في القاهرة
وفي هذا الوقت بالذات . فهمسا من ألم رجال
صحافتنا ، وما أوحج الأمة إلى رجال الاعلام في هذه
الأيام .. ولكن يا لسخف ما تصورت ! فإن طبيعة
أعمالهم تفرض عليهم ، أكثر من غيرهم ربما ،
السفر والترحال ، فما كان يحق لي أن اتعجب ،
أما العجيب أن لا يكون المدون قد حصر ، ضمن
ما حصر ، عددا منهم خارج البلاد ..

ولكنها مفاجأة على أية حال ! أثلجتنى بعض
الشيء - أن صبح الاتجاه إلى هذا التعبير في تلك
الظروف الحالكة - إذ أحمل لهما تقديرا فأتابع
أربا ما يكتبان باهتمام ، وأن أجدھما ، هكذا
فجأة ، أمامي فيمشاة واحة وقمت عليها وقد كد
ذهني من فرط تطواف ، أو قل بمشاة طوق نجاة
تمثل إلى بيننا يتخبط إلى الفكر كأنما في بحر

أبرز أعلامها ربما رجل مثل سارتر ، قابع بين
مريدي في جحر من جحور الحى اللاتيني ربما ،
أخاله يتلفت كالمدعور يمتد ويسر - أو هكذا
يبدو من تخالف حذقتي عينيه ، نظرفان في قلق
من خلف نظارته السميكه - ثم يتطلق لسانه
قيلوك فولا معادا عن اللاسامية وأصول لها موعمة
ركبت في ذهنه افتعلا ، بل تراكبت الفعلا ،
متزاحة من اغوار نفس عانت ما عانت ، في
سنوات التكوين ، من ثزمت طوقا غالية فاست
فهر أبدا متفرس في بؤرة ذلك الوقت بالذات ،
وإن اليون لشامع بين التكرار المبرص لظواهر
الفعلا قد تحجر وبين المظاهر المتجددة لتفاعلات
الذات الحية إذ تعرك خضم الحياة متخرطة في
موقف أثر موقف ..

لم يكن يعنيها سارتر ومن على شاكلته ، وإنما
صوت فرنسا ، صوتها المتبثق من تراثها الانساني
الحالد .. وقد دوى !

كانت مكاتب سفارتنا تعج بعشرات من مواطنين
نوافدوا على باريس ، متلهفين إلى العودة ، ولكن
الخطوط الجوية إلى القاهرة متوقفة جميعا ..

ربما أن تحطمت ، ضمن ما تحطم ، طائرتنا
المدنية .. ولكن ماذا عن خطوط الدول الصديقة؟
أم أن مطارنا الدولي قد أصيب هو الآخر بأعطاب
فادحة ؟

وسارعت اتصل تليفونيا بسفارتنا في روما
.. ولكن ليس من بارقة أمل في عودة عاجلة ،
فأخطوط بين روما والقاهرة متوقفة هي الأخرى
.. ربما أن تيسر تسيورها خلال أيام .. أيام ؟

الاحوال ، وربما أن وجدت في الحديث اليهـا متعلقا ليمان تطاوحته الأنواء حتى أوْشك أن يتبدد الى ضياع .

ولكني اعتقد أني أخطأت التعبير اذ صورتهما جالسين وقد استغرقهما الحديث ، فاحدهما لا يكاد يستقر بمجلس اذا ما انطلق بما عنده ، فهو أبدا متفعل بما يريد أن يقضى به ، ويخيل اليك أن قد حشي المقعد الذي من تحته بشوك قتاد ، وربما أن قام ثم عاد الى محاولة جلوس ، ثم يتحفز نحوك كأنما يريد أن يصب ما يتدفق به لسانه الى جوفك صبا .. لاثبات الا لمقرس تلك السيجارة انتحت من فمـه ركنا فلا توقه عن متابعة الكلام ، ولكن دخانها المتصاعد يلسع عينه اليسرى فتطرف أو أن يزعم جفونها فتتجمد جبهته سعيا الى موازنة بين الغماضة هذه والعين وتفتح الاخرى .

أما زميله فقلما ينيس ، رايض في مكانه مستتب ، تخدعك نظارته السمكة فلا تلحظ تململه في تتبع ما يقال ، ولكنك سرعان ما تشعر بأن ذهنه انما يقلب الامور على وجوهها جميعا .. هناك في افوار النفس بعيدا عن فضول كل من تطفل بتطلع .

هما طرفا تقضى ، حتى من حيث ساداتهما الجسمانية ، وكأنها الاسقاط المتبادلي لافئدة الفكرية - أم أن العكس هو الصحيح ؟ - أولهما طويل مشقوق ، دائب الحركة كأنما قد ركب على أوتار مشدودة ، ينتقل بك قفزا من موضوع الى آخر حتى لتكاد أن تدور بك الرأس ، جزع من أن تفوته ناحية تفكير ، ايمانا منه بأن لكل أهميتها المتراصة مع غيرها جميعا ، فهو كالتلزل نزاع الى كل رحيق ، أو قل « موجهة في كل صوب ركبائه » .

بينما زميله .. قصير القامة ، مستدير الوجه والبدن ، رايض في جلسته ، راسخ في تفكيره ، اذا ما استلقت موضوع لف عليه اهتمامه ، فلا يتحركه حتى يفرغ له عن صميم مشؤونه .

يخيل اليك في أولها أن الكلام مطينه الى التفكير ، مقالاته مبنية في جلته على استدلالات نتيجية اتصالات وأحاديث ، أو أن تشعر اذ تقرأ له أنه يجادل نفسه ويحاورها حتى تتسالم من قلبه الافكار ، بينما الثاني عزوف عن الكلام ، مكب

على دراسة الكلمة المكتوبة ، فكلم من مقالات له تدور حول تقييم ما صدر عن غيره من كتب أو مقالات ، لا تكاد تظفر منه برأى الا أن تقرأ له ، وكأنما قلعه ، وقلمه لا غير هو لسانه . وای نسان !

لست أسعى الى مفاضلة بينهما ، بل ربما أكون قد بالغت اذ عرضت لصفاتها وأمزجتهما أو قد خلعت نفسي فانساق الى تخيل فتصور ، فانتجت منها نموذجين لطرازين متقابلين ، ولكنهما في اعتقادي متكاملين ، لاغنى لصحافتنا عن واحد دون الآخر ، نعم ! لاشك في أنني قد بالغت وأبعدت فأفرطت ، فلانسان - أي انسان - أبعد . وإن يزج به داخل إطار محدود فلا يعدوه ، علما على طراز نبتدع له صفات قاطعة التحديد ، فكانما نحاول أن نصب به في قالب نحت له خيالنا ، انما الانسان - كل انسان - تسيج وحده ، وعلم على طراز تنفرد به ذاته ، عسير على المرء - مهما ابدى من دقة ملاحظة أو نقاذ بصيرة - أن يسير انفراد أو أن يحيط حتى بإبعاده !

وهب واقفا صاحبنا ، مشقوق القوام ، بعد معلقة لوقل بعد حديث انفراد به أو يكاد ، فيسبح في أصابعنا من بيتنا العسكرية في لمحات لم تترك حائلا الا وأشارت اليه ، وإن خططا .. « ماذا ! لا ترون أن قد آن لنا أن نتحول الى دولة عصرية .. عصرية بكل معاني الكلمة ، وفي جميع نواحيها .. »

وكانت هذه هي المرة الأولى التي أسمع فيها هذا التعبير ، الذي ذاع وشاع من بعد اذ تلقفته الأقلام ، انطلق به لسان صاحبنا طويل القامة ، وإن كان زميله هو الذي فجر الموضوع فيما بعد ، فيدفع به الى حوار مفتسوح بين عدد من كتاب ومفكرين ، ولا يسعى الآن الا أن اعتقد أن الفكرة هي فكرته أصلا ، وإن لم يحاول حينذاك الإشارة اليها ، بل ترك صاحبنا ينتحل الكلام فيها فيفيض ، بينما هو منشغل عنا بعض الشيء وأكاد أجزم الآن انه لم يكن الا مستغرقا في تقليب الموضوع من حيث جوانبه وإبعاده جميعا .

التي علينا صاحبنا ، مشقوق القوام ، بكلماته هذه ، فتنطق في حزم قاطع ، بل بدا وكأنه يختصني بها وحدي ، فهي تكرار لحديث دار بينه وبين زميله من قبل ، ومال على بجذعه ، وأنا بعد

جالس ، فتضطرب شسعة السجاجة الراسخة
بطرف في ركن القم ، وكأنما تريد هي الأخرى
تأكيد المعنى فيرسب في ذهني -
ثم نظر الى ساعته ودار فجة على عقبيه ، ثم
عاد فالتفت :

« عن اذنكم .. عندي ميعاد .. هام جدا ! »
« ارجو أن لا يكون مع سارتر .. ولم أستطع
اخفاء نبرة من سخرية ، فقد كان صدر بيان يعمل
توقيعه مع غيره من مثقفين ، قبيل العدوان بأيام ،
تأييدا لاسرائيل ، وكان صاحبنا أحد الذين تبناوا
دعوته الى القاهرة في أوائل العام نفسه ، وكم
الح على فأقابل ذلك الفيلسوف ذائع الصيت اذا
ما حضر ، ولكن عاقني عن ذلك اضطراري لاجراء
عملية جراحية عاجلة ، فلا أعادر المستشفى الا بعد
تمام الشهر »

ومر بوجهه عارض من ضيق .. كلا ، ليس
اليوم .. ولكنني لن أتركه .. لن أتركه ! الا
تري أنه يجب علينا ملاحقة اصحاب الفكر في كل
مكان .. انها وسيلتنا الوحيدة لكسرحلقة الدعاية
الصهيونية ، انهم أشخاص لهم وزن ، فلو أن
اقتنعوا .. »

نعم ، فهذا صحيح .. ولكن سارتر
لم اسمه عاليا ، كنصر لحوية الشعوب ، في
دفاعه الرام عن ثورة الجزائر ، هم يتقدموا الذي
لا يني السياسة الاستعمارية النشوم لأمريكا في
فيتنام .. ولكن ماذا عن حقيقته ؟

نشأ في عائلة ران عليها التزمت الطبقى ،
وقاسي خلال ذلك من جذب عاطفي قاتل ..
تزوجت أمه الأرملة ، وهو بعد صبي ، فتنفصم
ثنائية العلاقات بينهما ، أو هكذا تراهي له
فيعاني .. هناك برجل دخیل قد أطبق على الحلقة
العائلية فتتوه بوطاة منه خائفة ، فهو ضابط
بحري - فيما أذكر صامرم ، حازم ، بل كتلة من
تقاليد جامعة مانعة .

ويشعر سارتر ، وقد بدأ ذهنه يتفتح ، بأنه
ذات مهملة ، ليس لها من متعلق بالحياة الا
الشعور بأنه يحيى وحسب ، وتدفعه حساسيته
اليالفة الى رفض هذا الوضع بنفضات ذاته جبيما ،
ولكنه مجسرد رفض ، لم يتجاسر فيرتفع به الى
إيجابية فيتخذ منه موقفا !

فلسفته جميعا تنبثق من رفضه لهذا الموقف ،

عفوا ! بل هذا الوضع المفروض عليه من خارج ..
انه يرفضه ، وحسبه بهذا الرفض موقفا !
يدعي أن « وجوديته » انما هي الاختيار الحر ،
ولكن صميم فلسفته لا تمجد الا من اختار أن
لا يختار ! انظر اليه كيف يناقش شخصية الشاعر
الكبير بودلير ، ثم قارن بين هذا وبين مايقول عن
جان جينيه مثلا ..

شخصية بودلير هي قصة صراعه المرير المتصل ،
متارجحا بين حضيض من شر وبين نوازع الى خير ،
هو رجل سدرت به مفاوى الشهوة الى التمرغ في
الأحوال ، ولكنه ساع أبدا الى التسامي ، يهفو
الى طهارة نفس ، فلا يكاد يطفو بطرف من نوازع
نفسية ، متلمسا المنفذ الى حيث غير النقاء حتى
تزلق به قدمه الى حمة الرذيلة ، فيفوص الى
اعماقها مرة أخرى .

وسارتر لا يرى شيئا من روعة هذا الصراع ،
انما ينحى باللائمة على بودلير العظيم ، ليس لانه
الشاعر الرجيم ، ولكن - بالمعجب ! - لأنه أحجم
عن أن يلتزم بخطاياهم فيجعل منها مذهبا ! أهذا
هو معنى الالتزام ؟ أن تلتزم بأن لا تختار الا ما
اختاره لك الوضع الذي أنت فيه !

اما جان جينيه فهو - في نظر سارتر - النموذج
للنيل للنيل الوجودي !

هو مؤرخ من موفقات - رغم عظمتها الفنية -
فلا جدال في هذا ! - هو لقيط ولص ومأبون ..
فليركن ! أن يكون لقيطا فليست هذه جريته ،
وانما محك عظمته في نظر سارتر ، أن الناس
عرفوا فيه الشذوذ الجنسي فيقرر أن يتحداهم
بشذوذه ، أن يختار أن يكون ما اختاره له نفسه
المريضة ! أن يلتزم بما قد ألزم به !

أهذا هو الالتزام ؟ أهذه حرية الاختيار ؟ أن
تكون بك وصمة فتعاند بها المجتمع وتتعدها !

ومن هنا كان موقف سارتر من اليهود ..
اليهود كما عرفهم في مجتمعه الطبقى المتزمت ،
فهو لا يمي الا ماخيخ حواسه خيطا ، ولا يمكنه
وهو المنغرس في موقف مقفل عليه أبدا أن ينطلق
بفكره الى أبعد مما يصكه صكا ، كانا الدويبة في
جحر ، لا تخبر الا مايصدم شعراؤها الحسية ..
أليست فلسفته الوجودية في صميمها قة الوعي
بأذات متفرمة في ذاتية اللحظة ؟ أو « أيتها »
كما يقولون ؟

ليس في وسعه أن يفرق بين صهيونية

ويهودية ، بين اسرائيل وجاليات « الشتات » ،
سفردية كانت أم اشكنازية ، بين ضحايا اليؤس
في معسكرات الابادة النازية وبين جبروت غاصب
بطش بارض فلسطين ! كل تستوى صورته في
ذهنه وتلك الوضعية التي حكمت احساسه من ثنايا
التزمت الطبقى الذي حسط عليه طوال سنوات
الصبا فيوصم كل يهودى بمذلة وامتهان .

وضعية خبطت احساسه وطبعت على مداركه
فيطلقها اطلاقا على الجميع ، وضعية مأسوية لذلك
المخلوق سيم بمذلة ، منبوذا من المجتمع لكونه
يهوديا ، فيختار أن يستمسك بيهوديته متحديا !
وينفعل سارتر لهذا الموقف ، الذي هو بالنسبة
اليه قمة الاختيار الحس ، فهو أبدا صنو لكل
يهودى ، عدو لكل من عاداه . أو وقف منه
موقف تشكك حتى .

وماذا عن مأساة اللاجئين الفلسطينيين ؟ ألم
يرهم رأى العين اذ زار قطاع غزة ؟ وماذا فى
ذلك ؟ فان عينه لا ترى ولا تبصر الا اذا خط
حسه خطبا !

مواقفه السياسية . . الثورية زعموا ! اما
اعتسر اليها بعد أن اقتنحت الطريق الى ادراكه دقا
وطنا . . لم يتحرك ضد الاحتلال النازى فى فرنسا
الا عام ١٩٤٣ ، بعد مضي أعوام ثلاثة كلها انجلى
على احتلال بلاده . . دافع عن استقلال الجزائر
ماج من حوله من كان يحتك بهم من مثقفين ، ثم
أنه كان بفرنسا وجود جزائرى ارتكز على طبيعة
من مثقفين ، تغلفوا الى أدق حنايا المناخ الفكرى ،
فتندع النفوس وان كانت خوادم أو أن تنكس الى
حس مهما أبعدت الى توقع . .

اما ثورة فينتما فقد تحرك لها الجميع ، وليس
مثقفو فرنسا وحدهم ، بشاعر من سخط عارم
على المعتدى ، ولا مهسرب لسارتر من أن يهتز
اهتزازا ، فوجات الانفعال العام - بل انفعال
المحيطين به المحتكين بأسباب حياته اليومية ، فهو
لا يتأثر الا بما يصدمه مباشرة وعن كتب - واصلة
اليه لا محالة فترجيه رجاء ، مهما تعمق فى انفراسه
فى قوالب من مواقف لا تريم !

بل هو أسير موقف بعينه ، وإن بد أن معاله
تتبدل أو تتغير أو تتطور . . هو موقف ذلك الطفل
الذى تفتحت حواسه الى حياة ، فلا يشعر الا أنه
مجرد وجود مهمل . . حتى من قبل أمه ، وقد
تقمح حياتها معا رجل جلف ، ذو سيطرة وأمر

ونفى رجل لايعى عنه سارتر ألا أنه قداعتصب
عنه حب الأم وحناها ، بل اهتمامها به حتى . .
انه نفس الموقف الذى أثقل به المجتمع الفرنسى ،
كما كان ، على اليهودى قيعيش مرقوضا منبوذا ،
ومقضا عليه آخر الأمر أن يستمسك بوجوديته
اليهودية . . هو الخيط بل الشعرة التى تصل
بينه وبين أسباب حياة .

ليست هناك حرية اختيار عند سارتر . . ليس
هو القائل بأن « حريتى ليست صفة مضافة . . .
انما هى نسيج وجودى » ، ليس ثمة فارق أو
فاصل عنده بين وجود الانسان وكونه حرا ،
فلسفته فى ظاهرها ، أو ربما فى عنفوان صياغتها
كانت ، تدعو الانسان الى الاختيار الحر ، ولكنها
سدرت الى تمجيد من استمسك بذاتية وجوده
فيختار أن لا يختار ، اعلامها الحية جان جيليه
مثلا . . واليهودى كما عرفه سارتر !

فيا لضربة الوقت والجهد أن يسعى المرء الى
تصير سارتر أو اقتناعه بما لا يمكن أن يراه بعين
أو قل بعينه بأدراك !

يقولون عنه أنه أبدا منقرس فى موقف ،
فيتصدى البعض الآخر فيقول بل منخرط . .
وليس معنى الكلمتين فى المؤدية للمعنى
الصحيح . . فمن فى اطلاقها على فلسفته ،
فإن لا أرواه لا منغمسا فى اسار موقف قد فرض
عليه وهو بعد صبي . . هل قلت متمسكا ؟ عقوا
فانما أردت أن أقول « متمسقا » !

ذاك هو اعتقادي - أخطأت فيه أم أصبت -
فلا شك أن شخصية سارتر وفلسفته أعرق بكثير
مما قدر لي أن أقف عليه ، فلست من دارسيه ،
واذا استثنينا بعضا من مقالات صدرت عنه ثم
سلسلة « مواقف » ، فاني لم أقرأ له الا
رواياته . . « الغثيان » فى أصلها الفرنسى ثم
مجموعة « المسالك الى الحرية » فى ترجمتها
الانجليزية ، ومتى ذلك ؟ منذ سنوات طويلة . .
ربما فى فترة ما قبل الثورة ! فكانت اذن لم أقرأها
اذ أكاد الا أذكر منها الآن حرفا !

فان أعالم بالتصدى لفلسفته مجللا ليو عجب
وكبر ، أو قمة من « افتراء » كما يقول العامة ،
وخاصة اذا ماعن لي ، اعتسادا على قشور من
معلومات ، أن أرسى أساسا من تحليل «فرويدى»
لثلاثية من مشاعر أصول - بين أم وزوج أم وصبي
حائر ضائع ثم صامد رافض فيما بعد . .

ولكنى مدفوع الى اتخاذ موقف منه - وعصوا
سيدى الفيلسوف الكبير - اذ استعير من جميعك
الضائى ذاك اللفظ ، فاقول انى مدفوع فأتخذ منك
موقفاً محدداً - أم تراه مجرد رد فعل انفعالى !
- اذ سمحت لنفسك التعرض بأزاء لك محددة
قاطعة - أم انها متارجمية متذبذبة ، فتلك
طبيعتك ! ولكنها منجذبة أبداً الى اتجاه قرصه
عابك من تجمعوا من حولك - ألسنت أنت القائل
بأنك فى حاجة الى توسط الغير كيما تكون من
أنت ! - أراء مست جوانب غاية فى العسامة من
قضية لنا مصيرية !

بل أبعد من هذا ! فبلغ على ويلج ما أراء من
سداحة بعض نفر منا عقدوا الأمل فى نظرة منك
عدل وموضوعية الى مأساة اللاجئين الفلسطينيين
فتأتى وتعاين وتنتظر ثم تعود الى بلدك فتجدك
وكانما كان قد ختم على بصرك وبصيرتك !
موقفى من سائرته اتخذته فى حدود نف من
معلومات وقعت عليها هنا وهناك ، وخاصة خلال
قراءتى لبعض من ذلك الفيض من مقالات زحمتا
به جمهرة من ادبائنا ومفكرينا إبان زيارته الأخيرة
للقاهرة ..

ففى أن تكون هناك نواح أو أطوار لا يفت
عليها الا القواصون من دارسين .. وربما من يبرهن
بتجاح يصيبه أولئك الذين لم ينقطع بهم عهد
الأمل فى اجتذابه - كلا ! ليس الى صفنا ، فهذا
أمر بعيد المنال ! - بل فى اقتلاعه ثم زحزحته بعض
الشيء عن ذلك الموقف الذى « انشط » فيه حتى
قمة رأسه ، تعصباً لليهودى أينما كان وأينما
يكون !

الثلاثاء ١٣ يونيو :

لا جديد ..

ومضت الساعات متناقلة .. كنت قد فرغت من
قراءة ما ورد الى السفارة من معلومات برفية
وتعليقات صحفية ، فعادت الاتصال يسفارتنا فى
روما ، ولكن ليس من جديد ايضاً بشأن امكانيات
السفر جوا أو بحرا ..

عادت مبنى السفارة ومضيت متجولاً ، فتقودنى
قدمائى الى « الشانزليزيه » فهو جد قريب ، فى
أوله مكتبتان ، واحدة على كل جانب ، اجتذبتنى
احدهما الى داخلها اذ لفت نظرى فى نافذة العرض
كتاب ضخم عن « الكيبوتزيم » ولكنه من تلك
الكتب السياحية الدعائية - ما هل أقول الادعائية؟ -

التي تفتن بأساليب العرض المصور الجذاب . اغراء
وتعجيذا ..

قلبت ما على رقوقها قليلاً سريعاً ، فلم يستهونى
شيء ، لم أكن أدري عما أبحث بالتحديد ، انما هو
شعور مبهم .. ربما من يأس وضجر قد تدخلا ،
ففسانى أن أقبع على ما قد ينتشل ذهنى الى
اهتمام ..

ولكن تبرما مفاجئ يدفع بى الى الخارج .. الى
حيث أشعة شمس الربيع والهواء الروح العليل ،
الى حيث يضطرب الخلق بمشاعل أو اهتمامات
حياة ، وتكاد صفوفهم - فتتارات الحركة متدافعة
متشابكة متخالفة - أن تجرفنى كأنما الجفاء منبتا
متطاوحا ، وابتعدت مسرعاً الى حيث ينفرط
التدافع الى ترجع قردي هين ، الى حافة الطوار
المطلة على الشوارع وقد اصطبغت بانطلاقات
السيارات فى تسابقاتها المتلاحقة ، وإذا بها تتوقف
وكان مبداً مانعاً قد صدها فجأة ، فتتراحم مترامية
الى وقفة متكافة ، ولكنى اشعر بها جياشة متحفزة
الى محاولة انطلاق ، فإذا ما استدرد عنها شرطى
الزور ، ومجرت بهريم وهدير فتندافع مرة أخرى
الى أمام ..

أفتأخوذاً بعض الوقت ، وكأنى لم الحظ قط
من قبل على هذا التخاليف المتتابع بين توقف
متكافئ أو تسابق الى انطلاق ، وأمضى ملتزماً حالة
الطوار ، بعيداً عن مزاحسات المارة ، فاشعر
بالسيارات تمرق لصق يمينى ، فى عزيف متواتر ،
هبة اثر أخرى ..

ثم فجوة ، شافطة ، .. هناك عند التقاطع مع
شارع آخر كبير ، بل ، شافطة طاردة ، ، ينحذب
اليها بعض من مارة ، فيفوصون الى جوفها مرة بعد
أخرى ، فرادى أو أزواجاً او فى جماعات متقاطرة ،
ولكنها تنقلب بين الحين والآخر الى قم لافظ ، فتلقى
بالفوج متدافعا الى خارج ، طافيا الى حيث الشمس
والهواء ، الى حيث ديبب الحياة ..

انها محطة « المترو » .. واهبط درجاتها ، متردداً
أول الأمر ثم منجذبا الى الاعيان ، فراراً من تلك
المظاهر التي تذكرنى بأن الحياة ما زالت ماضية فى
موكبها ، غافلة عما قد ألم بنا .. عما قد ألم بوطنى
وقومى هناك على ضفاف النيل .. هناك حيث شق
الانسان المصرى ، منذ آلاف من سنين ، الطريق
أمام البشرية فتصرف أخيراً لنجاة معنى وهذا ..
أفضال أرضنا ، أفضال شعبنا عليك أيها

الانسان ، أينما تكون ! هلا أن تذكرت فتوقفت وتفكرت !

ولكن ما جدوى الاثنين والتوجع أو التحسر ، إذ لا يعرك عالم اليوم تيجيلا تعتقد أن أورتك إياه أمجاد السلف .. إنما أمجاد الماضي رداء قضايا يفتم من تصاغر حسنة أو قصاراه ! ويكاد قلبي أن يتفطر غيظا وحقا ..

صورتي وأنا بعد غلام يافع إذ ارتكبت ما يستوجب تقريع الأهل أو توقيما تنزله بي خيزرانة الشيخ حامد « حوجة العربي » ، فيتجمع من حول أبناء عمومتي وخشولتي - وكانوا يكبروني بسنوات - فهذه فرصتهم في التشفي من ثوبات الغرور التي كثيرا ما كانت تركبني ، فافاخهم بالمعية أحسب أن قد تفتق عنها ذهتي أو أن اتعاطم عليهم بما سوف أفعل وأسوي من أعمال جسام ، وبما سوف أتوا من جميل مكانة أو مقام .. ويدورون من حولي في حلقة متوازية متصايحين بقولهم ذلك الساهر اللاذع ، ولا يكفون عني ولو تلجج بي الفيظ إلى محاولات خيبط وضرب ، إلا أن ينقذني منهم من يخف إلينا من أولى الأمر استطلاعا لأسباب الصخب « طبل زمر زماره خربانة .. خيبة الأمل رابكة جعل .. خيبة الأمل رابكة جعل .. » وأغشم بيني وبين نفسي : « رأه .. ولكنها الأمل رابكة هرم ! »

وأنظر وقد تخنقني الفيظ إلى افواج المارة فلا أرى إلا تيارات متدافعة متلاعبة ، متباينة الكثافات ، متماوجة متراوحة بين انقاد وانفراط .. وأحاول تركيز النظر على الأشخاص ، فما الذي يحركهم يا ترى ؟

شخص متحركة ، قد غاص كل فرد منهم في آنيته ، في لحظة الحاضرة هذه ، ملفوفا باهتماماته ، ضجرا برما بكل ما قد يطرئ ذهنه فيهدد بانتزاعه من مستقره في دائرة علة الداني المحدد إلى ذلك الحوض الواسع حيث يتقرر مصير البشرية في تلاطمها مع قوى الشر والبغي ..

أترام ميت الحس تجساء ما قد يصيب أخاه الانسان ؟

أترام لا يفقه للحق والعدالة معنى .. غافلا عن ضرورتها الحيوية لاحقاق أسباب الحياة الكريمة للبشرية جمعا ؟

أي هراء هذا الذي أقول ؟ فأناك ولا شك قد لمست عمق المشاعر التي ينفعل بها الرجل - أي

انسان - إذا ما رأى حقا قد أضيم أو ظلما أو ضرا قد حاق بأخيه .. في نطاق دائرته هذه الضيقة التي يضطرب فيها بحياة ، ولكن أين منه وهؤلاء الاقوام .. هؤلاء العرب مثلا على مئات الاميال ! أهم حقيقة بشر ؟ هل تنبض قلوبهم ببشاعر من بهجة وحزن وأسى ، أو حب أو تعاطف أو ألم .. مثلهم مثل الأهل والجيرة والحلان وغيرهم ممن يختلط بهم أو يحثك في أموره اليومية ؟ وكأنني بالبعض يقول : « ما هذا ! بل .. » هل ركبت أجسادهم فتحمل قلوبا كهذه التي بين أضلعا !

ولعل أن يتخلص إلى نقر أحساس مهمهم بأن الأمر كذلك يعد كل .. إذا ما قيض له أن يتخلص لنفسه ولو لحظات إذا وقع على شسدرات - وبنا لنذرنا ! - فتشرب اقتضابا إلى بشاعة ما يحيق بمن دهمهم العدوان الاسرائيلي في دورهم أو قراهم الآمنة ، ولكنه سرعان ما ينتزع نفسه خشية أن تدور رأسه بدواعي من تفكير ، فيقلب الصفحات سريعا إلى حيث برامج المساهي أو الطائرون !

وحين أن هو توقف بعض الوقت إذا ما قرأ وسائل .. فإن وسائل الاعلام الحديثة بطفائها الجسدية قد أصبحت ملأنا لعامة الناس في كل مكان ، تغرقهم تحت أعمال الفكر ، ثم أنها تنبذ من بين يديهم تميزا من حيث ثقافة أو تفتح ذهن .. فهناك صور العالم الخارجي وأحداثه ثم مغزاها ، وصفوة الأخبار وتحليلات ما وراء الأخبار ، مفسرة يمتطق في ضوء من تركيب محكم ، وكأننا جوانب الحقيقة جميعا قد بسطت ، فتتناق بالمرء هويلا إلى الرأي الذي إليه هدفت ، حتى ليشعر وكأن الرأي هو رأيه

« وتبا لهؤلاء العرب ! فلا مزيد من وقت ضيعه في تتبع الخلافات يدعونها .. هاك الحقيقة واضحة وضوح النهار ، ولو أن خادعوا واختلوا حتى آخر الدهر ! فتلك طبيعتهم ولا مرد ! »

غصت إلى الاغوار ، فرارا من ضجيج المدينة المضطربة بتيارات من حياة ، رتيبة متكررة المقاطع رغم تخالفاتها السطحية - كأننا تسجيل لنتالية موسيقية رائحة أصابه عطب ، فتندح الأذن بتكرار متصل مضى - متقلبة في توافه أمورها ، مسلمة قيادها إلى التنازع العاجلة ، أو متقلبة على علاتها تلك التصويرات التي تبثها وسائل الاعلام الحديثة في طغيانها العام ، في

شعور ببعض راحة ثم شوق يخالطه جزع في
تطلعي الى العودة .. ترى كيف حسال اهل ..
كيف حال بلدي ! كيف حال وطني !
وتمر بمخيلتي صور متداخلة من ذكريات ..
أولادي حين كانوا أطفالا .. واذا بصورة منها
تلازمني فلا تريم !

ابنتي حين رأيته أول مرة .. طفلا رضيعا
ترعها زوجي بين ذراعيها الى ناظري، ولكنها تفنن
من بصرها فان غشاه سميكا من أسى يغلب
عينها ، متحيرتين بخوفة من زهو ، ودت لو أن
مدتها فتتشابك عبرها مشاعرنا ..

صسورة مثقلة بأطار من حزن وجزع .. أتت
لزيارتي بينا أنا نزيل « سجن الأجانب » ، متهما
بالخيانة العظمى ، معرضا لجزاء شاع بين بعض من
خاصة ، ادعوا العلم بپرواين الأمور ، أن سوف
يكون الاعداد رميا بالرصاص ..

زيارة لا تمثل صورتها لحاطري الا ، ونكات
جذابة من كرب ممض فتضطرب مشاعري عتقا
وتستعيد ذاكرتي في وضوح بالغ ما كانت عليه
حالي اذ يساق بي من بعد الى زنزاني ، فطبق
هل يجوز اني وكأنا قد ضاقت فوق ضيق ، ولو
أن تكافئت مشاعري حينذاك الى قوة مادية لتفوض
البيان فينهار الى كومة من هيل ..

وأحاول أن أطرد تلك الصورة من مخيلتي .
فيقفز الى ذهني مشهد « خروف العيد » رأيته
صبيبا ، ينقض عليه جزار ضخم الجثة مكور البدن ،
كانما الخريت قد أوغر كيانه بحقد دفين ، ثم
تطيش من يده فجأة لمة خاطفة اذ يطوح يسكينه ،
متطاوّل النصل ، مرهف الحد ، فيفرغ للكيش وقد
انفنى عتقا ، ويقشعر بدني اذ يرتطم السكين
بالحائط فيكاد أن يصيبني ، ولكن عيني على تلك
الانقضاض الضارية ، وقد ألقي الرجل بثقله على
الفرسة كأنما ساعيا الى قصم العنق ، وينسوء
الكيش فيخر أرضا ، مضرجا بدماء دافقة غزيرة ،
بينما قواته تضرب الهواء في شبح .. ويتندى
جيشي بعرق بارد فكاد أن انهوى لولا أني اتساند
وأشعر بيدي قد تقبضت ..

تقبضت على مسندى المقعد الذي عليه جلست ..
وأسمع عزيف أنفاسي ، لا حثة من فرط انفعال ..
وانظر من حولي فأرى حقايبى مرصوصة ،
مجزومة ..

اسار من حاضر زمانها ومكانها ، وكأنما لحظتها
العابرة هذه ، والدائرة القسيفية التي تحيط
بأسباب حياتها ، هما التجسيد الصدق لما كان
وما سوف يكون !

هبطت على الدرج المؤدى الى محطة المترو ، مثل
النفس مستنزف الفكر .. الى أين ؟ وتقابلي
خريطة ضخمة لقلب المدينة ، تتقطعها خطوط
متباينة الألوان الى كل اتجاه .. تعاريج متشعبة ،
النون منها دليل على خط « قطاري » معين ،
تقاطعاتها تحدد تلك المحطات التي يتعين فيها
الانتقال بين الخطوط اختيارا لوجهة دون أخرى .
واستدردت فأعود من حيث أتيت ، ولكن أن هي
الا خطوط قليلة فانكسر راجعا الى حيث الخريطة ..
ماذا لو أني ركبت المترو ؟ ولكن .. الى أين ؟
وهزئت منكبي في عدم اكتراث .. وماذا يهم ؟
فأينما أذهب فما على الا أن أترسم نفس الطريق
آيبا ..

ومضى بي اليوم وقد جبت باريس ، بل تجاوزت
أنفاقها الممتدة الى كل اتجاه ، على متن قطارات
هادرة مارقة ، نهبت فيما نهبت المسافات
الطوال .. المسافات ؟ وماذا كنت بعيشي منها ؟
انما هي قد نهبت ساعات النهار جميعا ، فتطويها
طويا !

الأربعاء ١٤ يونيو :

اخيرا ..

أخطرتني السفارة بأن طائرة مصرية تغادر
باريس ظهر القد الى القاهرة !

سارعت الى تصنيف حقائبي ، فحوالجي متناثرة
وكانما الثورات التي انتابني خلال يومي الأول
بباريس ، من غضب أو يأس تفجر الى غيظ ، قد
طوحت بها الى كل مكان .. عملية شاقة شغلتنى
لساعتين أو يزيد ، اذ فرضت على رحلتي هذه -
احتمالات التنقل بين شتاء قارس وصيف قائل
عبر خط الاستواء ، فأحبل من الثياب اتقلها
وأخفها معا ، عصية على أن تتسع لها الحقايب الا أن
يحكم تصفيفها ..

فرغت منها بعد لاي وجلست أنظر اليها ، ثم
استعرض تلك اللوازم التي لا مقر من امهالها
الى القد ، فأطمئن الى أن سوف تستوعبها حقيبة
اليد ..

رميلان هديمان من القوالب الجوية ، وكبير المهندسين
وبعض أعوان ، يطرون اليها مفتحين كأنما
مخلوقات قد هبطت عليهم من المريح !

اصافهم في صمت الا من اختلاجة شعاء كامي
أغمق بحية ، ثم يصيح أحدهم : « الله ! انت
كنت برهه !

• • • • • ثم أمسى ثقيل الخطو نحو المبنى • • • • •

فیشد علی پدری می عیب حمی یکاد ان یجملها ،
محییا ایای بسلامة الوصول ، فاقتم ردا علی
نحیته واسارع فاشیح عنه بوجهی ، خشية ان
یطرح من عنق الدومۆ۰

ولكني اشعر بها تراحم جفوني اد ارى ابني
عمرو مقبلا ، في لباس المعاصرة الشعبية ، حشن
الوجه من لحية امتد بهما العمر ايناها ام تراها
اناسم او شهورا ؟

تدريجاً نفسى صاعداً على مخارج الحروف

١٠٤٦ هـ : ساعيا الى باب الخروج ، مادام
انه فلا يتخلل معنى .

وأمر بصهي إلى أعلى ، إلى السماء التي تظلم
أرض وطني ، فتيروا وكأنها تروون عينا زمة
حافنة . وأبدل الجهد شاقا ، مغالبا نفسي ولا
أمراعي . بيتا أوصالي جميعا ترنعد من فرط
بمعالي .

واحتلس اليه نظرة اد يمشى بجذالي ... هذا
به قد شد فتيلا الى امام ، صلب العود ، ثابت
خطو ... ويقشع عنى فجأة ذلك الشعور الذي
يلزم الأب أبدا بان ولده ما زال بعد طفلا .

يا لله ، هاك هو قد استوى الى رجولة ' واحد من
عشرات من مئات الألوف هم عماد جيلنا الصاعد '
واذا بأوصالي قد نماسكت ، ويدب فيها على
استنحاف أول الأمر تيار متصاعد من ثقة وأمل ،
دمع ع فاني ويشد خطوي وأضي معه ، كفه
صني كتف . الى أمام ...

ليس بالطائرة موصح لقدم .. انها نصح باحلى
كانها سمينة نوح ، الا انهم بشر جميعا ؟

حشد منهم هم افراد سفارنا بواشتنطن مع
رواجهم واطفالهم اتقوا بجهانب يد الاصر لها.
فما اكثر مايجرح اليه الاطفال في السريرات
الطويلة او ما يعتقد الأهل ان سوف يحتاج اليه
الاطفال ٠٠ لم نهملهم الحكومة الامركية الاساعات.
فشدنوا شحنا الى باريس ، ولم بسهمهم الا ان
يجمعوا عن حوائجهم الضرورية ما تيسر وكيعا
...
...
...

وجاءت المطارة... مفرغة أمالها في محر كاتها
للإرساء أدت من مجموعة بما تنوء به من أحمال
منع بع نفسها بعد لأي من أرض المطار ، فإذا ما
منقست أخيراً عبر الأجواء التي لها خلعت وأعدت
بدا هجاة وكانها قد شحنت بطاقات خفية صممت
على أن تترك بصمتها على

۱. $2x + 3y = 10$ ۲. $3x + 2y = 10$
 ۳. $4x + 5y = 20$ ۴. $5x + 4y = 20$
 ۵. $6x + 7y = 42$ ۶. $7x + 6y = 42$
 ۷. $8x + 9y = 72$ ۸. $9x + 8y = 72$
 ۹. $10x + 11y = 110$ ۱۰. $11x + 10y = 110$

يفترب متحيرة بين اقدام واحجام ، كما الشمس ،
رجل من المواجهة اذ يدوع به الى حيث ساعة
سباب .

ونضى الدفاق ... ولسست أدري اكن
يعجلها شوقا وتطلعا أم الجبها من جزع وتخوف
ثم احيرا ... ذلك الشريط الرمل الطويل
لمند ، رقب هس ، والاسكندرية رابضة بمبانيها
لمتكاثة ثم مطوطة الاطراف تضاح الى يمن
شمال ، من حول دائرة الخليج حيث الميناء ، كم
يهب ذاك الخليج صفيرا ضميلا ، من هذا العلو
لشاهق ، صائنا وسط الامتداد الرمل الطويل ،
هي ال اغاظ نهيب الى مطار القاهرة ، ويشد
نخاة وجب القلب من لفة وجزع ...

وتعالت لنا عذة وجوه مطلة ٠٠٠ انى اكاد
عرفهم جميعا ، فهذا هو مدير المطار وأحد معاينه

نظائر ونقائض جغرافية

بين فرنسا والصين

فهنا وهناك على السواء نجد ثلاثة أنظمة أو
منظمة وأحيانا ثنائية عريضة أو مضغوطة في
كثير من المجالات : ثلاثة السهول الشمالية
- المرتفعات الوسطى - الوديان الجنوبية في
العلاف الأرضي ؛ وفي الغلاف الجوي والنباتي
ثلاثية مناخ غرب أوربا فوسط أوربا ، والمتوسط.
في ناحية ، والمناخ الاستيمبي فالصبي والموسمي
في الناحية الأخرى . وفي الغلاف البشري ثلاثة
النيوتون - الألبين - المتوسطيين مقابل مركبة
المناشو والمفول - الصميميين الهان - العناصر
القديمة ؛ كما وجدنا ثنائية الشمال الأكثر
والجنوب الأقل ، سكانا ومدا ومعادن وصناعة ،
مع اختلافات في الزراعة لا تقل ثبلورا ودلالة
... الخ .

15

فروق حقيقية جدا « (١) . هذا ولنضف بين
موسين أن الميدي في هذا التعبير العرسي لا يعنى
الوسط ، وإنما الجنوب (٢) .

حين يطلق أو يسمع العرسي العادى كلمة
الشمال والجنوب يستحضر الى اذهن علما كاملا
من العروق . الجنوب الشمس اطلق الجاف
(الرسم الطبيعي لتأثيرين !) ، وإن كان متريا
أحيانا واقفر واعمى نباتا وأشد وعورة وسية
المرتفعات به أعلى ؛ والناس أكثر انطلاقا وإن
كانوا أقصر قامة وأكثر سمرة ؛ مدهن أقل عددا
وحجما وأقرب الى هدوء الريف والزراعة ، وحتى
صاعاتهم أقرب الى ارييف والزراعة . أما الشمال
فهو البرودة المظلمة والسحب القاسية والمطر
المستمر ، وإن بدا أديم اللاندسكيپ متحررا
بالخضرة الدائمة الكثيفة والأعشاب المبرقة ،
مفتوحا ومكشوقا وأكثر سهولة ؛ وإذا كان الجو
يخلو من تراب الجنوب العابر فهو أكثر اختلافا
بدخان الصناعة الكثيفة والتعبه وأشد إكسقاط
وصحيا بالناس والمدن الضخمة : أما الناس فيعجب
أكثر ثراء ، وهم أطول قامة وأكثر شقرة . حين
أنهم أقل اشراقا ، فالمناخ ساحلهم
قدر من سطوائية .

والى جانب هذه اللوحة المبدئية ، تبلورت عبر
التاريخ فروق أخرى في المنهج واسمايه
والقوانين بل وفى العمارة و .. إلخ . فالآثار
الرومانى المتوسطى ، أعرق جذورا وأبعد تفلعا
فى الجنوب ، بينما تعود الجرمانية أوصح وأكثر
تسييدا فى الشمال ، بحيث تكاد تنتصف فرنسا
الى نصفين : الجنوب أكثر رومنة ، والشمال
أقل . ويمكن رسم عدة خطوط عرضية فاصلة
بين هذه الاختلافات ، تتجمع كالحزمة حول
الضلوع الشمالية لهضبة فرنسا الوسطى ، مع
تؤوات ثانوية على الجانبين شرقا مع حوص الرون
وغربا مع بوابة بواتو ، أى أن التضاريس تلعب
دورا واضحا فى التقسيم . ومجموع هذه الخطوط
يؤلف منطقة انتقالية بين الشمال والجنوب (٣) .

1. pp. 42, 53, 43
2. Whitlesey
3. Fleure, in La Blacke, op. cit., pp. VIII-IX.
4. The Peoples of Europe, London, 1922, pp. 25-9.

فأما فى اللغة والثانية تمثل فى langue d'oc
فى الجنوب ، langue d'oïl فى الشمال .
والأصل فيها أن كلتية الغال ، بعد أن تحولت
الى اللاتينية مع الرومنة وتطورت تدريجيا الى
العرسية ، عادت فخصت فى الشمال لتأثير
الفرانك . هؤلاء البرابرة الثيوتون ، وإن كانوا
هم الغالبين ، تبنوا - كالعادة - لغة الغلوين
الذين كانوا أرقى حضارة ولكن الأثر الثيوتوني
طبع فرنسية الشمال بطابع خاص فكانت لغة
أويل ، بينما ظل الجنوب بعيدا عن هذه التأثيرات
ومحاطا على الطابع الرومانى الرومانسى فى
الفرنسية الأصلية لغة أول - والمقصود بطبيعة
الحال فروق فى اللهجة Patois ، لا اللغة
بمعنى الكلمة .

كذلك فى القانون ، أعاد الجنوب فى العصور
الوسطى استعمال القانون الرومانى وتقاليد
القديمة بشكله المكتوب ، وهو ما يعرف بالقانون
مكتوب droit écrit ، بينما فصل الشمال
بالقانون العرفى الدارج الذى كان
يعرف بالقانون العرفى . وقد صمد العرفى
فى الشمال ، وكان يوازي هذا
القانون العرفى فى الجنوب .

أما فى العمارة فقد كان الفن الرومانسك
Romanesque ، والمصطلح عن العصور
الرومانية ، هو العرشة القاعدية فى فرنسا عامة ،
الى أن أدخل الفرانك معهم فى الشمال الفن
القوطى . وحتى اليوم يختلف مصار الشمال
عن الجنوب - ليس كانعكاس مناخى بالضرورة
كما قد يظن - فى سيادة الأسطح الحادة الانحدار
high-pitched فى الأول والمعتدلة الانحدار
low-pitched فى الثانى (٤) .

هذا جميعا عن الشمال إذا الجنوب فى فرنسا .
فإذا ما التفطنا الى الصنن تكاد نجد صورة مكررة ،
وإن اختلفت الأرصية بالطبع . فالبتباين بين
الشمال والجنوب داخل الصنن الأصلية موضوع

4. R.E. Dickinson, West European City, London, 1951, p. 359



شكل ١ - الشمال والجنوب (الميدى) في فرنسا:
خطوط التقسيم . الجنوب أكثر لاتييه ورومانية
من الشمال .

عاشه
التيه
المشايط البحري وتجارة عبر البحار
كما كان طهرها المورد
التيه الصينية الى جنوب شرق
بعض الملايكسكيت اوغر ،
ومع بعد العناصر والسلالات القديمة ، تتعدد
اللغات وتعارض .

اما الشمال فوسط آخر - مطر قليل غير كاف
أحيانا ، ومتفاوت دائما ، تحكمه وتهمين عليه
الصحراء والقارة حيث تسيطر جبهة المحيط في
الجنوب . ومع مسوة الشتاء ، وعواصف التراب ،
يقصر فصل الانبات ويطول فصل الصقيع الى
٤ - ٦ شهور . اما الأرض السهلية هيا متواضعة
جدا بالقياس الى الجنوب . وعربة الإبقار تصل
محل زوارق القنوا في الجنوب . ورغم قلة
المطر فالفيضانات الطيرة هنا متواترة ، ولذا هيا
هنا الوطن الحقيقي للمجاعات الصينية المأثورة .
اما المحاصيل والقمح - بين حفنة من الحبوب
الجافة - ملك . أما انسان الشمال فيتجانس
لسانها في لغة واحدة - بعكس الجنوب - هي
الكوان هوا Kuan Hua أو ما سماه البرتغال
الماندرين Mandarin . وهو أطول قمة وأفتح

أبيض عند ذل الكتاب أو هو يعرض نفسه عليهم
أرضا . مثلا يضيق لريسي على هذه النقطة ، فيعز
أبه حتى انفروق العنيفة بين الشمال والجنوب في
شبه العارة الهندية نفسها متاخا وتياقا . أرضا
وأجناسا ، زراعه واقتصادا ... الخ ، لا تعارض
على الإطلاق بما تعرفه الصين ...

والبيئة ، والمزاج ، والتوزيع تتكافئ لتصل
الى حد يخلق بدل اصبي الواحد - صيني ،
نكادان تختلجان احتلاف أمتين ، ... وديما
راعت مازلو وبو العروق بين الشمال والجنوب
الى حد أن أطلق على ذل منها اسما مختلفا :
الأول سماه كاتاي وديما (وهو اندى شاع
عن كل الصين عموما في العصور الوسطى والذي
اشتق من تحريف لاسم احدى قبائل المانشو
وهو المانشو ، والثاني دعاه مانجي ، وديما
ورغم القاسم المشترك الكبير بين الاثنين ،
فان المسافرين من يكتن الى كاتون لا يملك الا أن
تجبه اختلافات البيئة الجغرافية الحادة . أما
خط التقسيم ، الذي يكاد يتفق مع خط عرض
٣٣° عموما ، فيتموضع بالتقريب ما بين التايغسي
و هوى - مسمر في مر - في ذل ...
شمال ، في أنه خط ...
فرنسا (٥) .

فاما الجنوب فمطره غزير متواصل ...
الاند سكيب أخضر زاهيا بانتظام ، والمؤثرات
امناحية البحرية هي السائدة . والتل والجبل
هيا المعلم السائد بين أشكال الأرض عموما ،
بعث تنقلص الاراضي المنبسطة السهلية الى
الدالات والسهول الفيضية وحدها . والقابات
لا زالت تغطي معظم السفوح غير المزروعة أما
حيث الزراعة ، فالأرض مسيدة الموفف - ومع
اختفاء الثلج ، أو طول فصل الانبات وحرارة
المناخ ، تظهر الفواكه والمحاصيل الحارة . ومع
قلة تفاوت المطر ، وقلة الفيضانات المخربة ،
ورغم كثرة عواصف التيقون (= الطوفان)
المدمرة ، تبدو المجاعة أقل كثيرا مما في الشمال .
أما الناس فأقصر قامة وأعمق لونا ، ولكنهم أكثر
انفعالا وتدفقا منهم في الشمال . والساحل
صحري مرجع أغنى كثيرا بالمرافيء والخلجان

الأرضية والمناخية والنباتية والبشرية . فمثلا ليس تمة جنوب واحد بالضبط ، بل جويان . الميدي المتوسطي والميدي الأطلنطي . والشمال ليس أقل تنوعا ، قارى فى الشرق وبحرى فى الغرب . وايل دى فرانس - قلب حوض باريس - هى حلقة الانتقال . والشمال والجنوب بعامة تتداخلان ويتشابكان ويمتزجان بصر وتدرج ، وامتزاجهما أوضح ما يكون فى نطاق انتقال مثل بورجوتيا وتورين . ومع ذلك يمكن أن يقال أن هذا الامتزاج هو فرنسا نفسها ، والشعور العام هو الشعور بمتوسط ، تتلاشى فيه درجات الألوان لتندمج فى سلسلة لا نهائية من الظلال (٧) .

أما من الناحية البشرية ، وبخاصة عن ثلاثة العناصر الجنسية ، فإن هذه العناصر لا تتراس فى نصائب juxtaposed أو فى تصادم juxtaposed بل لقد احتلقت من قديم احتلاطا بعيدا عميقا مداه ، فكان المزيج أساس وحدة الأمة

ولقد أسهم كل عصر فى الإضافة بما يضمن التوازن أو التعويض . فإذا كان الفرانك ، من باريس وحوضها ، هم الذين فرضوا وحدة فرنسا السياسية وأحصعوها لسيادة موحدة وجعلوا من أنفسهم الرستعراطية المجتمع الفرنسى ، من حصاره فرنسا هى الى حد بعيد من صنع الجنوب المتوسطي يترانه اللابنى الرومانسى . وهكذا : السيادة السياسية للشمال ، والخصارية للجنوب . وعموما ، فإن من المتفق عليه أن فرنسا لاتستشعر بهديدا كامئا أو حقيقيا لوحدها القومية من هذه الراوية - ودعا لاسى فى النهاية أن فرنسا من أسبق دول أوروبا أن لم تكن أولاها بالفعل الى تحقيق الوحدة السياسية فى دولة وطنية وتعد فى ذلك رائدة حقيقية فى القارة .

لونا . وإذا كانت « العين اللوزية » ذات الطيه المقلية « الشريطية المسحوبة الشهيرة تظهر بين ٣٦٪ من السكان حول كانتون فى الجنوب ، وهى تنحصر الى ١١٪ - ٢١٪ فى الشمال . وهم بعد أكثر صدوا ، وأقرب الى الفكرة العامة عن الصينى الوديع ، وأشد التصاقا بالأرض طنة . والوطن الام ، لا علاقة لهم بالبحر الا فى شانتونج الجبلية ، ولا بالهجرة الا قليلا الى منشوريا فى الشمال .

الوحدة : بن المركزية والاقليمية

سؤال منطقي يقر عند هذا الحد بالتأكيد : إذا كانت تلك صورة التنوع الشديد ، ولا نقول التناقض ، فى التركيب الداخلى لكل من فرنسا والصين ، فما الذى يمسك بوحدهما سياسيا وتاريخيا وما الذى يسعى عليهما الوحدة بشريا وحضاريا ؟ مما له مغزاه الكبر ، أن كل من كتب عن هذين البلدين ، لا يضبط على شئ بعد النوع مئما يضبط على التجانس والوحدة . ومع ذلك بالدقة هو مصباح الموقف حبيبا . فى بعض

عوامل وحدته من ربه ، لا بد من أن يكون وأفعل فى النهاية .

فإذا بدأنا بفرنسا ، فحسبنا أن نردد لابلان - مع ميشليه وبعدة - أن « فرنسا شخص La France est une personne » ، يقصد بهذا أن يقر شخصيتها ووحدها فى كلمة . ويفسره بأنها فى مواجهة الاختلافات التى تنطوى عليها تفرز قوة امصاصي نادرة ، تحول ما نلغاه ، هذا الفروى تبهت وإذا موجات الفوز بكسر . ويسر - هكذا يضيف - أن تمة شيئا يبرى الرواي ويلطف من حدة الكتور ، شيئا يطفو على السطح فوق كل الفروى الاقليمية والمحلية ، لعله فوه صعبة أو معيدة فى روح المكان (٦) .

والندرج والانتقال الوئيد هو الميكانيزم الذى يتحقق به توحيد تلك الفروق . والتقسيم الى شمال وجنوب ينقسم بدوره ويتحلل الى مدى واسع جدا من الظلال والتعاصيل فى كل النواحي

7 Id. pp 43-54.

8. Une ead. pp 155, 161.

6 La Blache, pp 2, 42, 37

وهذا لا يعني بالطبع ألا تطفو بعض حساسيات عابرة في الأزمات الحرجة ، مثلما حدث في الثورة الفرنسية حين طرد النبلاء ، فاطلق الأب مبييس - مثلا - صيحته المشهورة « فلنصدم ثانيا إلى مستنقعاتهم الألمانية التي أتوا منها ! » . ومثلما يتكرر حين الحروب المزمنة مع ألمانيا ، وإن رأى البعض فيها مجرد « نزاعات عائلية » . الخ (٩) . كذلك لا ننسى النزعة الانفصالية ، التي لم تزل تتمر عن نفسها بطريقة رومانتيكية عادة حتى يومنا هذا كما حملت الأخبار الأخيرة جدا ، عند البريتون الكلت !

والواقع أن هذا ينقلنا إلى صورة التوازن الديناميكي بين قوى التنوع والوحدة في فرنسا ، إذ تأخذ هنا شكلا مشهورا كالعلم : هو الصراع بين اتجاهات المركزية العتيقة centralist من ناحية والاتجاهات الإقليمية regionalist من ناحية أخرى . بل إن دراسات فلسفات الريجيوناليزم ، كفصل في الجغرافيا البشرية ، هي أصلا نبت فرنسي صرف . فاما المركزية العارة فقد بدأت كسحة لصراع الملك مع النبلاء في العصور الوسطى . يحكم تنوع الجغرافيا وراثتها كاثوليا أندلسيا ومناقصين . وقد اشتدت هذه النزعة في عهد لويس ١٤ ، وریشيليو وقوبان منطلقة : « قد (عدا نابليون) على يد الثورة الفرنسية التي تعلمت عمدا تفتيت الوحدات الإدارية الطبيعية القديمة والكبيرة الحجم Paye إلى سديم من الوحدات الاصطناعية البحتة الكثيرة الصغيرة départements وذلك للقضاء على كل التطلعات والمنافسات والولايات الإقليمية (١٠) » . وتتجسد كل هذه المركزية في العاصمة باريس ، فرغم تطرف موقعها نوعا نحو الشمال فهي المدينة الأولى الطاقية بين المدن الفرنسية الكبرى ، ورغم أن حجمها بالمقاييس الحارشي ليس على هذا الحد من الثقل ، فإن طغيانها على الحياة الفرنسية لا مثيل له بالتأكيد في كل أوروبا على الأقل .

أما الحركة الإقليمية (الريجيونالزم) فقد بدأت في الحقيقة كاحتجاج على مركزية العاصمة الصارخة،

وبدأت في القرن الماضي كحركة أدبية فولكلورية خاصة عند الغيلبريست Félibrigistes في بروفانس حيث اللهجة المحلية بعيدة خاصة عن اللغة الأم . وقد تطورت الدعوة الإقليمية بعد ذلك ثقافيا وحضاريا واقتصاديا وسياسيا نحو المطالبة بزيادة من الاهتمام بالأقاليم ، ولكن ذلك جميعا دون أن تصل إلى حد الانفصالية والانتقاص على الدولة المركزية (١١) .

والآن ، كيف نفصّل الصين ، بالمقارنة ، إزاء هذه القضايا ؟ ما من كتاب عن الصين أو متخصص في الدراسات « الصينولوجية » - كما تسمى - إلا ويؤكد رغم كل شيء على التجانس كصفة أساسية في الوجود الصيني . ففوق كل العروق الإقليمية التي لا تنكر ، شعور عام بوحدة عرضية تتجاوزها وتطف منها . قد تمددت الهجرات وقد تتباعد ، ولكن اللغة المكتوبة واحدة ، وكذلك المتصر والسلالات قد تتباين غير أنها من الجنس الواحد الأصغر في النهاية . بل إن كتابها مثل « لاريت » يرى أن ما حققته الصين من وحدة ووحدة سياسية وحضارية فهو إنجاز مذهلة . « ... » . غرب أوروبا ، التي لا ترد إلى « ... » . قد فضلت تماما في هذا المجال (١٢) .

ولا شك أن عزلة الصين الجغرافية ، وتفرد نمط الحضارة فيها بالتالي ، عوامل أولية في ذلك . كما أن التاريخ الألفي الطويل وراء الحضارة الصينية وجهود الأباطرة من أجل المركزية والتنميط ، مسئولة عن هذا التجانس والوحدة جزئيا . أضف أن ضخامة حجم الصين الساحق سكانا وعمقها الجغرافي السحيق ، جعلها كالبهر المحيط الذي تدوب فيه كل العناصر الدخيلة ، وتبتد وتبديد أعماق قوة كل الضربات الخارجية . من هنا امتازت الصين بقوة امتصاص نادرة حضمت بها كل ابتعادات أو إضافات غريبة ومثلتها في جسمها ذي الصبغة المتميزة .

11. Lewis Mumford, *Culture of Cities*, 1946, pp. 350 ff.
12. Cressey, p. 36.

9. Ripley, pp. 157, 163
10. R.E. Dickinson, *City Region and Regionalism*, 1949, pp. 255, 260 ff.

التلافة ولم تكف عن التقدم وركزت خاصة على
الكيف لا الكم ، بعد أن أدركت حقيقة عقربتها
وأن تلك موهبتها ، ولهذا لم تكف عن العطاء ،
ولا يزال أمامها دور كبير تلعبه في الحضارة
العالمية (٢٠) .

فاذا استدرنا الآن لنقيم حضارة الصين ودورها في التاريخ الانساني وفي الجغرافيا التاريخية ، فلن نجد قط مدعى عن أن تعدها قلتا حقيقيا جدا وطاغيا جدا لمنطقة حضارية حقيقية جدا وضحجة جدا أيضا . وليس من المعروف تماما كيف نشأت الحضارة الصينية كما ظهرت في موطنها الأصلي في الشمال الغربي ، ولكن الأغلب أنها خلق ذاتي وانبثاق طبيعي وليست استعارة لفرنسا ، فضلا عن أنها أقدم جدا من فرنسا إذ تستمر بلا انقطاع ٢٠٠٠ أو ٣٠٠٠ سنة . فهذا سبق تاريخي قاطع في آسيا الشرقية .

وهو سجلت الحضارة الصينية قسما عالية في
الاحتلال ، في صناعة الخزف والفن ،
في صناعة الخزف ، وقد يهر
رحالة العصور الوسطى
ابتداء من ابن بطوطة الى ماركوبولو ، بينما يعبر
الفرنسيون اليوم عن ذلك جميعا بداية
واستمرارا « بالمعجزة الصينية miracle chinols

غير أن دور الصين لم يقتصر على خلق حضارة متكاملة عريقة للاستهلاك المحلي البحت ، بل تحولت الى مركز إشعاع ، الى « بؤرة للانتشار الحضارى لا تختلف فى طبيعتها عن تلك التى كانت قد ظهرت من قبل كثيرا فى الشرق الأدنى» ، واخذت فى الشرق الأقصى دور العالم اليونانى - الرومانى فى تمديد الحضارة الى أوروبا (٢١) . وهناك محيط كامل يمثل ظل الصين حضاريا ، يمتد من شبه جزيرة الهند الصينية جنوبا حتى منشوريا شمالا ، كما تترامى مؤثرات قوية على اليابس الداخلى فى منغوليا ووسط آسيا ، فضلا

كذلك فلقد رأينا من قبل كيف أنها كانت
أسبق دول القارة الى تحقيق الوحدة السياسية
وتبلور روح الأمة ، وهي كدولة كانت تمثل
أقصى ما يمكن أن تصل اليه الدولة الحديثة
الوحدة في المساحة والامتداد الى ما قبل عصر
السكة الحديدية (١٨) ومن هذه الرقعة
الأرضية الرحبة حقاً ، وتنوعها واثرائها النادر في
القارة ، استمدت عناصر طفرتها الحضارية
ورخائها النسبي .

وقد تم ذلك بالطبع في ظل الحكم الاوتوقراطي
النظام الاقطاعي ، الذي كان من الضخامة والقوة
الطاغية بحيث خلق طلب البئزخ والترق على
أوسع نطاق عرفته القارة ، مما خلق بدوره
عرض الكماليات واتقى بذور صناعات الأبهة
والالافاة والموضة والذوق التي أصبحت بعد ذلك
والى الآن وإلى الأبد علما وحكرا على فرنسا بل
وتحمل في نسبتها بطاقة باريس بالتحديد :

articles de Paris (١٩١) .

غير أنها هي فرنسا أيضا أول من دفع علم الثورة وخلق عليها ، فقد كانت الثورة الفرنسية أول ثورة في اعوام اللورجراد في احياء اعالم الايدولوجي فلو . واما بعد ودوامتها عبر القارة وخارجها ، سوطال القرن ١٩ ، لم تفقد فرنسا ريادتها أو استثنائيتها الثورية سواء في الثلاثينات أو الأربعينات أو السبعينات . ومعنى هذا أنها قادت أوروبا فكريا وحضاريا في ظل العصر الإقطاعي وفي الانتقاض والانتفاض عليه عل . احد سواه .

وحين بدأت رياح الانقلاب الصناعي تهب من
مركز آخر - بريطانيا - في عشرينات « القرن
العجيب » ، لم تتخلف فرنسا قط ولا توانت عن
الاستعارة منذ الثلاثينات على الفور . وقد ساهمت
فرنسا مساهمة جادة في الانقلاب الصناعي ولها
إضافات فيه مشهودة ومشهورة في العلم والاختراعات .
ولكن من المسلم به أن عصر الصناعة لم يكن
عصرها على الوجه الأمثل ، وتخلت فيه عن
الصدارة وإن لم تتخلف عن الصف الأول بعامه .
والمهم أنها لم تتعزل قط عن التطورات الحديثة

20. Fleure, in La Blache, p. XV.
21. D. Woodman, *op. cit.*, pp. 11-2

19 C.C. Colby and A. Foster, *Economic Geog.* 1947, pp. 487 et seq.; A.E. Smailes, *Geog. of Towns*, 1953.

ميكرا ، ثم توقفت ، أو أنها سارت في طريق واحد طويل أن بدا شارعاً صخماً براقاً فهو في النهاية ردى مفلق مسدود .

لماذا ، وما الذى فرق بين أقدار البلدين بعد أن تشابها في البدايات ؟ بغير حتم جغرافى ، على 'مصر' ، هي العزلة الجغرافية هنا والاحتكاك هناك أطر إلى الصين في إطار خريطة آسيا ، معزولة على حدة بالصحارى والهضاب والجبال على اليابس ، وبالمحيط الأعظم من ناحية البحر . ويكتفى للدلالة على هذه العزلة الطبيعية الصارمة أن تعرف أن نحواً من ٩٠٠٠ نوع من النباتات عد في الصين ، نصفها تنفرد به عن العالم أجمع ! (٢٢) . ويكتفينا نحن بالتأكيد تلك الكلمة الخالدة والمعبرة التي تحدد ببلاغة نهاية الأرض وتجسد عزلتها الجغرافية ، اطلبوا العالم ولو هي الصين ، ..



شكل ٣ - التوسع الإنجليزي في فرنسا المصور الوسطى : أكثر من النصف القريب .

ثم اعتبر مفزى هذا حضارياً : فالصين لا تحاط بحضارة أخرى ، بل هي معزولة ، وبكثير جداً غالباً ، بل في بعض الأحيان شبه بدائية أو من البرابرة ، لم يكن لها اتصال مع العالم الخارجي ، حتى أنها كانت معزولة عن العالم القديم ، وكانت معزولة عن العالم الحديث ، ولم يحدث طوال تاريخها أن احتكت الصين بحضارة أو بشعب أرقى منها حتى هي ذلك من غلبوها وأخضعوها ، إلى أن كان الاحتكاك الأوربي الحديث .

لذلك كله لم يكن أمام الصين شيء جديد تأخذه ، تتجدد به أو تجدد فيه ، وهي استعصمت ، فلقد أعطت الصين كثيراً ولكنها لم تأخذ إلا القليل . ومن المسلم به ، كما يؤكد لابلان ، أنه ما من حضارة أو بلد متحضر يعد الصانع المطلق لحضارته المباشرة ، أو على الأقل فلن تستطيع أن تتطور وتتقدم . والصدمة المؤثرة إنما تأتي دائماً من الخارج . وهذا على العكس تماماً من فرنسا

عن أن اليابان ليست إلا امتداداً مباشراً للحضارة الصينية ، بل هي مركبة الحضارة الأصلية الذي لها محلياً . واليابان في هذا بالتحديد كبريطانيا بالنسبة إلى فرنسا ، بينما استعازت الصين هنا مطلقاً أحادى ، بينما استعازت بريطانيا من فرنسا وغير فرنسا من شمال القارة .

هناك إذن قدر من التوازي في السبق والابتداع الحضارى بين منطقتينا ، الصين وفرنسا ، غير أن هناك انفرجا بل انقساماً تاماً بعد ذلك . فلقد رأينا أن الحضارة الفرنسية منذ بدأت دور المشعل لم تنقطع ولا كفت عن التطور والتقدم . أما الحضارة الصينية فبعد أن بلغت ذروتها الذاتية ثبتت عليها وتوقفت . حقاً لقد ضمنت بذلك الاستمرارية ، والاستمرارية الحضارية من أبرز معالم الصين ، لكنها أصيبت بالجمود وأصبحت ماضياً متصلاً ، دخل به عملاق الصين المائت فترة ديباته الشئوى ، التاريخية التى لم يفق منها إلا أخيراً جداً . ويعبر البعض عن هذا بأن الصين كانت كالساعة التى بدأت في الدوران

الاجتماعية والانتطاع السياسي (٢٤) ، امتازت
الصين بالجمود الاجتماعي والاضطراب السياسي .
وخلف هذا القارص يكمن أساسا عامل العزلة
الجغرافية أو الاحتكاك .

من الحضارة ، ننتقل تلقائيا الى السياسة
بحسبان القوة السياسية انعكاسا وتعبيرا عن
القوة الحصارية . وهنا أيضا لا نعدم أوجه شبه
دالة بين منطقتنا ، ولكن مسافة الخلف لا تقل
دلالة كذلك ، وخلفها تكمن العزلة الجغرافية مرة
أخرى . وأول احتلاف أن لفرنسا بعدا بحريا
خطيرا حرمت الصين من مثله وان لم تحرم من
جبهة بحرية مترامية تبلغ ٣٣٠٠ ميل . والنتيجة
أن فرنسا قوة برمائية لها بمدن وقاعدتان في
الماء واليابس ، في المحيط والقارة ، بينما أن
الصين قوة بر صرة طوال التاريخ ، وإن كان
هذا لا يمنعها من أن أمامها المجال ولديها كل المقومات
التي تمكنها من أن تكون قوة عظيمة مثلما فعلت من قبل
في التاريخ . (٢٥) (الاتحاد السوفيتي) .

وعدّ نرسب على هذا وذاك أن فرنسا أتتحت لها
فرصة التوسع الاستعماري عبر البحار فكانت
منافسا خطيرا لبريطانيا على الزعامة البحرية
وصاحبة ثانية الامبراطوريات العظمى في التاريخ
بعدها . ولكن ارتباط فرنسا بصلب القيادة
فرض عليها أن تكون قوة بر في المقام الأول ،
لهذا فابرز ما يميز استراتيجيتها السياسية
تاريخيا هو التوزع ، أن لم يكن التمزق ، بين
المصالح القارية والمحيطية ، بين توازنات القوى
الأوروبية وصراعات التوسع الاستعماري وراء
البحار .

وإذا كانت هذه هي المعادلة الصعبة في السياسة
الفرنسية ، فإن للصين أيضا معادلة معدلة تنفق

التي أن كانت قد أعطت الكثير بالتأكيد ، فقد
كان أمامها ، وهي التي نلتحم مباشرة بقارة
متجانسة جغرافيا على العموم ، أن تأخذ الكثير ،
ومن هذا الاخصاب المتبادل الذي حرمت الصين
منه كان في مقدورها دائما أن تتطور وتتجدد
وتلك حقيقة الأمر في واقعه ، وهي مفتاح الموقف
برمته .

وقد كان هيكل الحضارة الصينية يقوم على
النظام الانقطاعي الجامد - الذي أطلق البرتغاليون
على أعمدته اسم الماندرين mandarins: وعلى السناء
الامبراطوري الثقيل الضاغط . ورغم أن الصين
مرت بمراحل عديدة من الاضطرابات السياسية
والعوى ، وتكاثرت فيها الثورات المتخربة خاصة
في القرن الماضي (كالثورات المروفة
Boxer's, Taiping, Mohammedan Rebellion
فانها كانت أقرب الى عمليات النهب والسلب
الواسع النطاق أكثر منها الى الثورات الاجتماعية
الواعية من مثل ما عرفت فرنسا .

كذلك بعد ضم الجميع
سبب وجود فرنسا في
وإذا كانت الأسرة نظاما را
صنعة أولى أو ثانية ، فإن
مقدور ما أنس بعدس الأ

من هنا كانت « الحياة الجديدة » هي الهدف وجات
عبادة النسل، وهذا على العكس مما عرفت فرنسا
الحديثة حيث أصبحت « الحياة الجديدة » قبل الحياة
الجديدة وساد ضبط السسل .

والمحصلة أن « تلك المعبرية ذاتها
في التجانس السياسي ، دونما
انقطاعات في التاريخ من الثورات الداخلية ، هالت
الى تجميد الأشكال الاجتماعية . فتمت الصين
نوعا من حضارة ازلية مشلولة ، قليل فيها ما كان
يتعمم ولا شيء منها ينسى » (٢٣) . ويمكن أن
نحص هذا كله في معادلة مقارنة فنقول انه بينما
امتازت فرنسا في تاريخها الحضاري بالاستمرارية

فقد حرّمها من فرص التوسع السياسي على القارة .

أما في الصين فقد خلق ذلك « تخوما » واسعة وأفاقا غير محدودة للتوسع السياسي والتضخم والتعدد ، تبدد تنبجتها في الأقاليم الخارجية التي يحيط الآن « بالصين الحقيقية » وتقلعها كشرنقه هائلة المساحة خفيفة الوزن . ويمكن أن نعبر عن هذا الفرق بطريقة أخرى فنقول ان الصين لم يكن لها « ألمانيا » جارا يلاصقها مثلما كان لفرنسا .



شكل ٤ - التوسع الياباني في الصين بين الحربين
وانتاء الحرب الثانية : أكثر من نصف الصين
الأصلية .

وهذا حدد طبيعة الصراع السياسي والاستراتيجي في الحالين . فهو في الصين علاقة دراع ورعاة ، حضارات مستقرة وبرابرة التخوم بما يطوى عليه هذا المفهوم من متناقضات مورو كسيطرة البرابرة وحكمهم للمتخضرين ثم فقدانهم لأنفسهم فيهم . الخ . أما في فرنسا فالعلاقة علاقه صراع بين قوى قومية ودول وطنية ، ولذا فالعلاقة لا تنتهي بالدويان أو بأذابة الجنس بل بأزاده الدم .

بذلك جيمعا في مروي مفهومة في الاستراتيجية السياسية . وصوبتها جغرافية واضحة بآلية الكماية . ولكن هناك مع ذلك عناصر من التشابه اللافت تنبع أيضا من الحقائق الجغرافية . فقد حصص كل منهما لغزو الأجنبي من كل من القارة والبحر ، أو بالدقة لكل من البرابرة المجاورين والأرخبيل الجزري المواجه ، في مرحلة أو أخرى من تاريخها . فرنسا غرّاه العرايك من اليمين ، كما غرّاه الانجليز من الشمال حيث أقاموا عدة قرون في العصور الوسطى وهم يحتلون نصفها الغربي تقريبا . والصين تعرضت لغزو المغول والمانشو كما رأينا ، ولكنها في القرن العشرين وقمت أمام اجتياح اليابان التي استولت بحرب مطوّطة مطولة على نحو النصف الشمالي منها بعامه . وفي أغلب هذه الحالات لم يحدث العكس ، أي لم يحدث أن غزت الصين أو فرنسا أيّا من اليابان أو إنجلترا .

كذلك تتشابه الدولتان في مراكز القوة النسبية وذبذباتها في أكثر من معنى . فحتى ما قبل الانقلاب الصناعي في أوروبا ، والاحتكاك

وبعدا الأحادي على القارة ، وبها نعى الصراع بين النهر والهضبة ، بين الصين الأصلية والغارجية ، أي بين المزروع من ناحية والإصعج من الناحية الأخرى . الأخيران لتاريخ الصين هما تلك البظم البحرية وهذه الهضاب الجافة المحيطة في قلب القارة (٢٥) .

وهنا ، على الفسادة ، تبرز فروق جغرافية أساسية بين الصين وفرنسا . فالصين تتجاوز أو تنماس مع بيئات جغرافية مختلفة عنها من الناحية الطبيعية تتمثل في الاستبس والصحراء : استبس منشوريا أو صحارى منغوليا ووسط آسيا أو جبال التبت ، فهناك انحدار طبيعي قاطع وانقطاع بينها وبين الجيران المباشرين . على العكس من هذا فرنسا ، التي لا تختلف في بيئتها الجغرافية الطبيعية العامة عن جسم أوروبا المجاور أو الملاصق . وإذا كان هذا قد أعطى فرنسا سهولة ونواثر الحركة والاتصال على القارة أكثر منه في حالة الصين ، مما كان ضامنا وعامل استقرار من ناحية ، فإنه أيضا كان عاملا محددا ،

الامبراطوريات الاستعمارية ، التي كانت مرتبطا
 تعتمد عليها أكثر جدا من فرنسا كمصدر للقوة
 المادية والسياسية ، ومع تطورات التكنولوجيا
 الحديثة بما يقلل من حاكمية الفحم ، تتسع نسبيا
 قاعدة القوة الفرنسية حيث تنقلص البريطانية ،
 أو على الأقل تتقارب أوزانها المادية والسياسية
 بصورة ما . ولعلنا نراه من سرياسة فرنسا
 ديجول أن يكون محاولة عظمى لاستعادة صدارتها
 العديدة في القارة ، بما يقلب موازين القوى أو
 يبدلها لصالحها .

بل أبعد من هذا ، قد نرى تناظرا في التطورات
 أو بالأحرى الطورات السياسية في كل من فرنسا
 ونصفي ازاء سياسة توازن الكتل العالمية المعاصرة
 ونظم الاستقطاب الثنائي في العصر النووي .
 محل دعم الشقة بين موقعهما الايديولوجي في
 أقصى اليمين وأقصى اليسار ، هنا رأسمانية
 وبورجوازية وهنا شيوعية بروليتارية ، فقد
 تشكل كل منهما - كأنما على ميعاد - نرا على
 سعة مسارات ومنحنيات بشكل أو آخر زعامة
 المويين ، تأكيدا لأصل القومية كما
 في فرنسا ديجول وكما رجع
 في فرنسا استعمر . ذلك أن
 عملية تفكيك المسكرين وتعدد المراكز
 desatellisation

وأجرا ، وليس آخر ، يعود البلدان لمتناظرا
 إلى حد بعيد في مراتب القوة المالية . ففرنسا
 رابعة دول العالم ، وأولى دول أوروبا على القارة ،
 في التوصل إلى السلاح النووي . واعتبتها على
 العور الصين الشعبية كخامسة العالم وأول آسيا .
 ومن الغريب أن التسابق في المجال النووي يكاد
 ينحصر بينهما الآن على مقعد واحد في النادي
 الدري ، فهما يحق فرنسا رهان . وهما يكن من
 أمر ، فمن التقليدي أن تجدهما يعددان دائما
 "الآخرتين في صف الدول الخمس الكبرى في
 العالم . وكل هذا إنما يذهب ليؤكد التناظر
 بينهما في الوزن السياسي ومراكز القوى مثلما
 وجدناه في كثير من نواحي وجودهما جغرافيا وغير
 جغرافي ، تاريخيا وغير تاريخي ، بشريا وسكانيا ،
 وحضاريا واقتصاديا وغير ذلك .

الحضاري في آسيا ، كانت كل منهما القوة
 السياسية العظمى في قارتها عاليا أو لأطول فترة
 ممكنة . ففي أوروبا يعد القرن الثامن عشر قرن
 السيادة الفرنسية المطلقة في مجال القوة
 والسياسة . ولكن ، إلى هذا ، لعلنا هي وحدها
 التي تنقسم بدرجة أو بأخرى القرنين السابق
 واللاحق (١٧ ، ١٩) مع القوى الأخرى ، وهي
 هولندا وبريطانيا على الترتيب . ومن المؤكد على
 أي حال أن فرنسا هي أطول وحدة عمرت على
 قمة القوة أو قربها في أوروبا . ولقد رأينا كيف
 يكمن اتساع وغنى القاعدة الأرضية الزراعية
 خلف هذه الصدارة . ورغم أن مكانة الصين في
 ميدان القوة الآسيوية لم توضع موضع الاختبار
 بمثل هذا المعنى ، فمن المحقق أنها كانت الأقوى
 في آسيا القديمة أو الوسيطة .

على أن المهم أن عصر الصناعة قلب الأوصاف
 وهناك على حد سواء . فقد الانقلاب السعوي
 فقدت فرنسا مركز السيادة العالمي
 بريطانيا ذات الفحم والحدود
 جزيرة اليابان إلى القمة في آسيا مع الاحتفاظ
 الحصارى والتصنيع الحديث تدهورت الصين إلى
 منطقة نفوذ لعوى ثم إلى مجال توسع وغزو لليابان
 نفسها .

ولكن مرة ثالثة يعود البندول ، وفي الحالين
 فيما يبدو ، ليتراجع في الاتجاه المكسي ونحو
 التوازن القديم ، ولا نقول الطبيعي ، الذي حكم
 العصر الزراعي . فهنا نحن نرى تحت ناظرينا كيف
 انتفضت الصين ، الصين الشعبية بعد الثورة
 الشيوعية ، لتتحول إلى عملاق جبار لا في آسيا
 وحدها بل في العالم برمتيه . قد استب إلى الأبد
 مرحلة تصدده البساطية في آسيا وند
 الصينية إلى النهاية . وهذه نقطة لا يحتمل ارتد
 من التأكيد أو التدليل .

ولكن المثير أن شيئا من هذا فيما يلوح يحدث ،
 بصورة أكثر هدوءا وبطئا وتواضعا وأقل ضجيجا
 وعنفًا ، فيما بين فرنسا وبريطانيا . فمع زوال

(3)

اليوم ٠٠٠
بعد الجولة الطويلة
أجلس لك
وقد مضى يونيو الجريح بالجراح
فعدت كل خطوة نجح
من دمه صباح
يريد أن ينام ٠٠ أن ينام ٠٠ أن ينام
سنة نام بلا صباح
سكنك المنيعة
في حجرة الضيف
يسمع النوح
على مشارق الشمس في الربوع
يسأل : هل قدر أن نخسر عاما بعد عام
ومن يجب ؟

(5)

ما اتقى الانسان في هذى الحياه
 ...
 ...
 ...

(5)

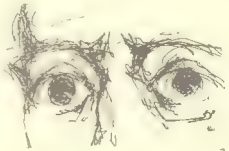
حرف و خط و نقطه و بی ی صرف

وصدره جديد
 وكان غادر الحدود
 من القاب
 أتى فقبل الشمس صار صاعقا وعلى
 وبلى الصحور
 فتارة نعد
 للمصبح ثوب عيد
 لكن لماذا ترفض الأوراق أن أخطأه أي حرف
 عن ناره الجسور
 هذا هو السؤال
 بغير حب

(五)

لكم بدمت
وددت أن أغوص في التراب
وتذبل الرؤى بصيني للأبد
فقد حلمت أنني بعثت في ثوب نبي
إلى البشر





أو الدم
أو استعادة الذكر
من أجل شيء لم يكن إلا كما كان السراب
هل كنت أوصى بالخسار
وليس يرعى قبل أن يفرس في صدى الحراب
هذا هو الحال
وقد عرفت
أدركت أن كل ما ادعيت صلي للخطايا وأدان
قدس لعنة الجنون
وقد رأى لصسته لو أن يكون
موتاً فكان
حتى إذا ذوب قلبي بالخيال والحداد والخيال
زعمت أن عامناً الجديد
قدر أن أموت
بالحسب وحسب وسمي العشب
بالله كف
عد هو السؤال
فمن يجيب ؟

(٦)

من لا يذكر كل يوم
فاستمضحت مراره
ومات حلم
بكل ما أحببت كنت صفته بشاره

(٧)

تري نسييت
فانني حين انتفضت لم أجد سوى القمر
وكان مشجوج الجبين
ربطت جرحه العميق بالأنين
وسرت أو جريت
حتى رايتني أصيح .. انعجر
ما هكذا
وما لهذا يا إله الكون يارب البشر

حفظت

فقدت ...

حسرت

...

...

لكنني أسلمتهم لليل
وللقوية التي تطل
بتأهديها النافرين والرفد
مرغرد قعدت
وجاء يونيو ثم مر
صدم أحس عذ حقه أسفوت
يا للنبوة التي تموت
على شراب مكتوب
بالمنازع القنوط !

(٥)

نسم عامنا احداث
لا مرجح

أجل .. أجل
فلا تقول أي شيء
كلامك الذي يطل الزيف منه والتناق
يشدني لشهر الانكسار
حيث انتهيت لا تحذني حدود
ولا كيان لي ولا .. حتى طنون
ولا نفرت غصبا
وعشت موصوم الجبين
أشد للنهار
وبين طياني ليل وقتام وغبار
أبارك الحياة باسم الطين
والعن السنين
مدعيا أنني أوقط الذي يفظ في القيود
حين .. حين

فلا نقول أي شيء

لا ننبسي من بعد أن جعرت للبراءة الجعر
ما قيمة البكاء ...
ما جدوى الألم

وخلعت صوت الله أو صوب القدر
يقول : حسيك ...

السياء لم تكن لتستجيب للخطاه ؟
وإنداحت الأشياء حتى أصبحت بلون دم
فعدت أجرى أو أسير
وكنت كلما التقيت في الفضاء
بخيمة أو نجمة
أو حف بي شراره
أو حصت في مدارج النصاره
اسمع : للهواء أى كلمه
أهكذا رياه
أهكذا .. أهكذا ؟
من يستطيع أن يجيب
هذا هو السؤال !

(٨)

يا صانع الأحزان هذا وطني
أسمعه يغنى

فبدره فيمدى القديم
يكفه .. وفه كفه .. لا ..

يسندر في الليالي
يرفح في الهواء أو عود

يرفح السحوم
باللون والآلى

غنى الى أن حل صيف
وآن للسوانح السوداء أن تعود

نطهر من جديد
نسقط في الطريق أو نحوم

نلطح انتحوم
بالدم والصدية

فكيف لا يكف ؟
وكيف لا يقدر أن يغير الطريق ..

والتاريخ ليس يرحم
وكيف لا يحس بالذى يلح في الصدور

باسم المصير ..
باسم الأرض

باسم القبول والتمنى والرفض
باسم الذين أقسموا أن يتأروا للنور

بالله كيف لا يكف ؟
هذا هو السؤال
فمن يجيب ؟

(٩)

قدرت أن يجاب مطلبى بلا جدل
فمن .. عسى عسى ...

من .. جديد .. حيه
من .. هم : دمي مددته بساط ود

صبره .. أسس .. النسم
كانت اذا أومت أقول :

وحيدتى .. تخذيه هذا الحنى
يطوف بي يحملنى

اليك في سرير حلم
لكننى .. وجاهة .. صحوت

عرفت كل شيء
والرم الذي عفا هيا على عيني

صحا ليفزو الارض
والقلب والعصول

ومدن الرخاء والخيول
واليوم باسم القد

فمن .. قبل انقديم البعد
فكرت هذا ...

غير أن .. بقدر انتشر
فمن .. صوب العفر

(١٠)
صورى ..

صوى .. مؤان ...
صوى كهدير البهر ...

زبدى كفتى جبل
والقلب صلد أو أصم ..

لا يرد كالحديد غير أنه اكتمل
صالح بين الصخر والطقان ..

أنسى التي رمته في الحضيض
وها أما أطوف كهرفل

لقى الخريف عزمة الربيع ...
والرلازل الأمل

ولا أقول اننى بعث في ثوب نبي
وليس من رؤى أن أحاطب الاله

عن وطن مريض
أو صانع مهيب

أما السؤال هل ترى قدر أن نخسر عاماً بعد عام
فلا سؤال
لأننا الايمان

والصخر والانسان

الواقعية اللائكية في الأدب

بقلم : محمد مقيد الشوباشي

كان الرأي أن الأدب الهام تهبط به الآلهة على جبل « باتوناس » ، أو يهبط به الشيطان على وادي غير .

فمن غلاسه اغفلون ان
... راجح وبكسب على صمو
المنطق منه ... وكذلك ينطبق الأدب والنس

... من هو أول من قرر -
... في عمل اعنى ان لا مجرد
واحد اعطى للنس ينمى من الواقع ، ويسمى
عداه منه . وما قاله في ذلك : « ان الجسمال
شيء موجود خارج نفسى » .

ورأى « هيجل » ان الطبيعة تفكر ، أو أن
للوجود « فكرة » ، ولهذه الفكرة هدفا ، وليس
الأدب والنس الا استعراضا لفكرة الوجود .

ولكن « بيلنسكى » - وهو رائد المذهب الواقعي
في الأدب - عارض رأى هيجل ، وأصر على أن
النس ليس استعراضا للفكرة ، ولكنه انعكاس
للحقيقة الواقعية ، وهو لا يولد خارج الحياة ،
ولكنه يتبع منها ، ويخلق أصدق الشباج لظواهرها
... وأهاب بيلنسكى بالكتاب ألا يبرزوا الحقيقة
بلا ميلالة كما تمكس المرأة الصورة ، ولكن عليهم
أن يبدوا رأيهم فيها من وجهة النظر الأكثر
عدمة .

ولقي هذا الناقد العالمي حثفه في من مبكرة،
فأخذ « تشير نيشفسكى » على عاتقه اتمام رسالته .



ماركس



أحمد

نهما لم يدركا إلا الطبيعة منزلة في ناحية ، والا
الفكر الانساني منزلا في ناحية أخرى . في
حين أن تغيير الطبيعة بواسطة الانسان هو على
وجه التحديد المصدر الأساسي المباشر لاستمرار
الناس ، على خلاف ما يظن من أن الطبيعة وحدها ،
وعلى حالتها القائمة ، هي المصدر المذكور . ولم
يتزعزع وعي الانسان وذكاؤه إلا بمقدار وقوفه
على وسائل تغيير الطبيعة .

وقد علق جون فريفل على ذلك بقوله :

« الفن يضيف الى معرفة الانسان مضمونا
بعنه العمل ، ويعود به على الفرد والمجتمع » وهو ،
أي الفن . يتكشف في التلاف لا يدانيه التلاف

.. وقد أشاع المذهب الواقعي الجدل الفن في
حياة الناس ، وفي التطبيق العمل ، وفي حياة
العامل الذي يصوغ التاريخ ، ويصاغ به في
الوقت نفسه ، وائر في محيط الآداب والفنون ،
أي في عالم الاشكال والتعبير والصور ، تقوم بذلك
الحاجة الانداع الفني الانعزالي اذ يربطه الى عجلة
العمل حول سمات الطرحه الى
الواقع » .

يظهر تأسيس مذهب الواقعية الاشتراكية في
روسيا السوفيتية ، وتهيأ المجال الخصيب
لتطبيقه بعد نجاح ثورة أكتوبر ، وانتصار النظام
الاشتراكي .

ومن عجب أن نسجم الناقد الانجليزي جليب
ستروف يقول : « ان ذلك المنهج الأدبي الذي
يطلقون عليه اسم الواقعية الاشتراكية يفرض في
روسيا فرضا على رابطة الكتاب السوفيتية . وهم
مع ذلك لم يبتغوه ويختاروه لأنفسهم ، ولكن أملاء
عليهم زعيم البلاد السياسي - يقصد ستالين -
وهو رجل لا شأن له بالأدب على الإطلاق » .

يسمح هذا الكاتب لنفسه ، كما يسمح أمثاله
من نقاد الغرب لأنفسهم ، أن يصدروا مثل هذا
الحكم على الواقعية الاشتراكية وحتمية تطبيقها ،
منساقين وراء الشهرة السياسية ، مقعذين أعينهم
عن مصادر هذه الواقعية ، وجذورها الفلسفية
والاجتماعية .

حاول الأدباء السوفيت في سنوات ما بعد

لم ير « تشينيشفسكي » ان الوهم الفني
يبتدع الجمال ، ولكنه رأى أن الجمال الفني هو
عكاس لما هو جيل في الحقيقة المنة الموضوعية .

وكتب رسالة قيمة بعنوان « الحقيقة فريد
الحياة » . وقد جاء فيه :
الجمال بأنه هو الحياة يعبر عن
كما يبدو . جميع احالات الفن هي في
فيها الاحساس بالجمال ، فالكائن الذي يبدو
جميلا حسما يرى الحياة تحته كما حسما ،
والشيء يبدو جميلا حينما يذكرنا الحياة » .

ويؤكد هذا الناقد أن للفن رسالة أيديولوجية
اجتماعية ، ومهمة تربوية ، وأن كل ما يمثل
المصلحة العامة في الحياة هو مضمون الفن .

لقد خلد هذا الناقد ، كما قال لينين ، واقترب
من الفلسفة الجدلية ، ولكنه لم يصل الى مستواها
نظرا الى واقع زمانه .

وجاء ماركس فقطع كل صلة بين الفن
والميتافيزيقية ، وقرر أن الانسان كائن اجتماعي
ينبع انداعه الفني من نشاطه العمل ، ويطرا عليه
التغير والتبدل بعمله على تغيير الطبيعة وتبديلها
.. والفن تعبير عن ذلك النشاط .

والقى أنجلز ضوئا جديدا على هذه الفكرة
بقوله :

« أهمل علم الطبيعة حتى اليوم ، كما أهملت
الفلسفة ، تأثير نشاط الانسان العمل في أفكاره ،

الثورة ، كما حاول غيرهم من العاملين في العطاءات الأخرى من المجتمع السوفييتي - وكما يحدث دائما عقب الثورات الحاسمة - أن يعطوا كل صلة تربط أدبهم بالماضي ، وأن يتجهوا نهجا جديدا يتفق وأغراض ثورة أكتوبر .

ففي أباب العهد الجديد كتب « و . بريك » في مجلة المجتمع الجديد يقول : « لا بد أن يفصل قننا الجديد كل الانفصال عن الفن البورجوازي القديم » لا بد أن يستهدف خلق أشياء جديدة غير مسبقة . وعلى الفنانين أن يذهبوا الى المصانع والورش ليستمدوا منها موضوعات لأعمالهم ، فإن الفن البروليتاري هو فن المستقبل » .

ولكن مثل هذا الانفصال القاطع المانع غير ميسور ، فالجديد ، وإن كان نقیضاً للقديم ، يبتنى منه ، ويحتاج الى الاعتماد عليه ولو لفترة من الزمن . ولذلك انقسم الأدب السوفييتي الى قسمين في أثناء الحرب الأهلية - عندما كانت الدولة مسهولة على الأامور - فحينئذ كانت العاجلة قسم من حيث نفسها ، وفن نفسه حق اختيار طريقة ، وسلك في نفسه ، وانفصل عن المجتمع ، وكان له شأنه في الأدب والبيان ، وقسم حاول أن يلي نداء الثورة ، ويتعد الجديد المنشود ، فجزء عن تحقير هدفه » .

وعلى أثر انتهاء الحرب الأهلية لاقت الحركة الأدبية والفنية اهتماما كبيرا من الحزب والحكومة وبرغم اتفاق المسؤولين على منع نشر الأدب الهدام المناهض للنظام الاشتراكي ، فقد اختلفوا على مدى اشراف الحكومة على الانتاجين الأدبيين والفنيين ، وأسفر الجدل الطويل الذي دار حول هذا الموضوع عن صدور بيان تضمن المبادئ التالية .

● لا زعامة لأدباء البروليتساريا على الأدب الا بعد أن يتجهوا في انتاج أدب أصيل يبرر تمتع بهذا الحق التاريخي .

● تقديم كل عون للكتاب المذكورين وجميعياتهم الأدبية « مع مقاومة أي اتجاه منهم الى التفرع الاشتراكي » وبما أنهم هم أدياء مستقبليون بيطت بهم الآمال ، فلا بد من مقاومة كل التيارات التي تحاول عرقلة جهودهم بالتجهج عليهم ، والسخرية منهم .

● معاملة الكتاب المحايدین بلباقة حتى يتم انصاعهم في أقصر مدة الى المسكر الاشتراكي .

وطالب البيان النقاد الاشتراكيين ألا يقسوا في تقديمهم ، وأن يستمعوا عن مخاطبة الأدباء بلهجة الامر .

حاول الأدب السوفييتي ، بعد هذا البيان ، أن يحقق الآمال المعقودة عليه ، ولكنه فشل في محاولته ، فقد جاء تافه المضمون ، متصدع الشكل ، ولا غرابة في ذلك ، لأنه توخى أن يعكس مضمونا مازال معطوس المعالم ، وكانت تنقصه المراتة والحكمة فلم يعكس من ذلك المضمون الا ظاهره ، ولم ينجح في خلق شكل جديد يلائم المضمون الجديد ، فمن الطبيعي أن يتعثر في خطواته الاولى التي لم يعتمد فيها على أساس من ماضيه .

وضع هذا الأدب نصب عينيه قول ماركس عن الأدب « ان الانسان كائن اجتماعي ينبع ابداعه من » . المعنى ، وبطراً عليه النفع ، واقتضاها ، بطور الطسعة وتغريها .

و لكن لم يكن قد سمع بعد في الأدب ، ان الإنسان كائن اجتماعي ينبع ابداعه من » . المعنى ، وبطراً عليه النفع ، واقتضاها ، بطور الطسعة وتغريها .

ولكن الرعة الصادقة في النهوض بالأدب أسفرت عن انتشار مثل هذه الشعارات : « لا بد من التزود بمزيد من الثقافة » « لا بد من بذل جهد أكبر في سبيل تحسين الإبداع الفني » « لاغنى عن النقد الذاتي » وعلى أثر ذلك بدأ الأدب السوفييتي يحز شبيها من التقدم ، وظهرت قصص لا بأس بها مثل قصة « بائع متجول ولص » للكاتب « ليونوف » ، وقصصتي « مدن وستون » ، و « أخوة » للكاتب « فدين » .

وعلى أثر تقدم الأدب البروليتاري وتضعفه ، وبعد أن أبدى الكتاب المحايدون تعهما أكبر للاشتراكية ، صدر في عام ١٩٣٢ بيان من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي يعلن إنشاء « اتحاد الكتاب السوفييت » . وكان القصد من إنشاء الاتحاد المذكور وضع حد للمناقشة والتنازع بين المنظمات الأدبية المنتمية الى فئات مختلفة من المجتمع، وتهيئة الجو لتطبيق « الواقعية الاشتراكية » على نحو أفضل .

ومنذ ذلك الحين تعددت المحاولات لتحديد مفهوم الواقعية الاشتراكية بالنسبة للوضع الجديد . .

وكان أول ما قيل في هذا الصدد عن الواقعية الاشتراكية ان المطلوب منها أن تعكس الحقائق الاشتراكية ، والفعلية الاشتراكية .

ورأى بعض النقاد السوفييت ان خير وسيلة لتفهيم الواقعية الاشتراكية هي وضعها مقابل لواقعية البورجوازية ، فذلك أشبه بوضع الشكل الإيجابي للشيء مقابل شكله السلبي . وبالمقارنة بينهما نجد ان الواقعية البورجوازية على نقيض احتياج على الواقع الذي يكتنفها ، وهي من هذه الناحية يمكن أن تصد ثورية ، أما الواقعية الاشتراكية فتتخذ موقفا إيجابيا من الحقائق الواقعية الجديدة التي تمخض عنها مجتمع جماعي ، وهي أساسا متفائلة ، تقول للحياة « نعم » ، وتختلف في ذلك كل الاختلاف عن الواقعية التي سميت الثورة ، والتي كانت أساسا متشائمة . وكانت تقف من الحياة موقفا غير سليم وغير صحيح .

وجاء بعد ذلك ناقد اسمه « نوزبوف » عرف الواقعية الاشتراكية بأنها من وجهة نظر علمية عرضا سيكولوجيا ، ويخالف سلفه « تولستوي » و« دوستويفسكي » .

تماما هدف سيكولوجية دوستويفسكي كانت ترجع أفعال الإنسان الى الصراع . الدائر في نفسه بين الخير والشر ، وتبحث له عن حلول وتصبرات دينية . ويستطرد « نوزينوف » فيقول : « ويبدو أن بعض الكتاب السوفييت يحسبون منهج تولستوي السيكولوجي أقرب الى الواقعية الاشتراكية من منهج دوستويفسكي ، وهو في الواقع أقرب اليها من ناحية واحدة فقط ، وهي ناحية التعاؤل المعنوي . وكلا هذين الكاتبين يمدى الإنسان في حاله الفردية ، ولا يبدئه في حالته الاجتماعية . والفرد عند تولستوي طيب مادام منعزلا عن الناس ، ولكنه يتقلب الى شرير اذا اتصل بالمجتمع ، أو أحس أنه جزء منه . وبذلك تكون الواقعية البورجوازية التي يمثلها بلزاك وستاندال أقرب الى الواقعية الاشتراكية من أعمال تولستوي ودوستويفسكي . »

ويختتم نوزينوف مقاله هذا بقوله : « المهمة الرئيسية للواقعية الاشتراكية هي النضال في

سبيل القضاء على نظام الملكية ، وتحقيق النصر للنظام الاشتراكي . »

وقال أحد شراح الواقعية الاشتراكية ان من بين أهدافها أن تبعد النماذج ، أي تبعد الشخصيات النموذجية التي تظهر في العصر الثوري والأدب السوفييتي لم يتوصل حتى الآن الى خلق مثل هذه النماذج .

وقال آخرون : بل على الكتاب السوفييت أن يبحثوا عن أبطال ثوريين ، وأن يعكسوا في أعمالهم ملامح عصرهم الثورية .

ومن شروح الكتاب السوفييت للواقعية الاشتراكية أنها ينبغي ألا تقتصر على شرح الحقائق الواقعية في العالم الجديد ، وإنما عليها فوق ذلك أن تصلح الناس ، وتثقفهم ثقيفا اشتراكيا .

وعلى ضوء هذه الشروح ، ونتيجة للاهتمام بـ « بالنهضة الأدبية السوفييتية » ارتفع مستوى الأدب السوفييتي قليلا ، ولكنه لم يحقق الآمال التي كانت مقبودة عليه لم يظهر في ميدانه « تولستوي » و« دوستويفسكي » وكثير من الأدباء الآخرين .

ولم يأت « بالكتاب الجديدة » من الأدباء السوفييت ، وقصور الأدب السوفييتي

ومن ثم أحبط الأدباء السوفييت اكتسب أديبهم الخبرة من الأعمال الكلاسيكية الروسية القديمة كأعمال « بوشكين » و« جوجول » و« دوستويفسكي » و« تولستوي » وأمثالهم ، أم يكتسبها من أحدث الأعمال الأدبية الغربية ؟ (والخبرة المقصودة هي الخاصة بالمنهج والأسلوب دون المضمون) .

وانتصر الكتاب المحافظون القدامى لوجهة النظر الوطنية ، ومن بين هؤلاء « شولوخوف » و« ديبييف » في حين انتصر بعض الكتاب الشباب لوجهة نظر الأخرى . ونذكر من هؤلاء « كافرس » و« كاساف » .

وقد لاحظ الناقد الإيجليزي « جليب ستروف » أن الأدب السوفييتي لم يتأثر من الآداب الغربية إلا بالأعمال الأدبية الواقعية ، ولا سيما قصص بلزاك التي فازت بأكبر قسط من اهتمام النقاد السوفييت . . .

نستخلص مما تقدم أن الواقعية الاشتراكية

القوى المستقبلية النامية في مجتمعتنا ، ولم تشجعها الا تشجيعا سلبيا يكشف سوء النظام القائم ، وتبصير الناس بمطالب الطبقة التي انعدمت بالسلطان في ظلها ، وتآليب الرأي العام عليها ، فان الواقعية الاشتراكية تضع حركة التطور نصب عينها وترتكز جهودها في تنشيطها ، وتتوسل الى ذلك بصديق تصوير الجهود التي تبذلها القوى البنائة ، فان صدق هذا التصوير جدير بتبصير تلك القوى بنواحي التعثر ونواحي التوفيق في أعمالها ، وبمخرجها الى مضاعفة الجهود في سبيل تحقيق أهدافها .

وفي الأربعينات نادى النقاد السوفييت بصراحة كلف الكتاب عن نقد الماضي الكريه ، وتصوير مخاري الطبقة البورجوازية في المجتمع الزائل ، فالماضي أصبح في ذمة التاريخ ، والماضي أولى بالاهتمام ، فواجب الأدب السوفييتي أن يتجسس له ، وينقده نقداً بناءً ، ويسهم في حركة البناء على السواء على تحقيق آماله لسعادة للشعب

لا تختلف عن المذاهب الواقعية الأخرى من ناحية حرصها على تصوير الواقع في دقة وأمانة . أما الاختلاف الرئيس بينهما فهو رهين بواقع كل منها

ان الواقعية البدائية تصور الواقع المحيط بها تصويراً ظاهرياً سلبياً دون أن تظن الى الصراع الناشب في أرجائها ، والى حركة تطوره ، في حين ينصرف اهتمام الواقعية البورجوازية النقدية الى عوامل الانحلال في مجتمعتنا ، فهي تصور تلك العوامل دون أن تظن ، هي الأخرى ، الى حركة التطور ، والى القوى النامية المتوثبة الى القضاء على عوامل الانحلال ، والى تغيير الحال ، ولذلك قبل عنها انها واقعية متشائمة .

أما الواقعية الاشتراكية فهي تصور واقعاً جديداً مختلفاً كل الاختلاف عن الواقع القديم . هي تعبر عن مجتمع تخلص من عهد الاستبداد والاستغلال ، وراح يبني حياة جديدة قائمة على دعائم العدل الاجتماعي ، وعلى شعار الخير والسعادة للجميع ولذلك قبل انها واقعية التفاؤل والاستبشا واذا كانت الواقعية البورجوازية لم تظن ان



أدق

للساعر: حسن توفيق

عيناي في الليل الصموت
لتجولان فتبصران يد التوجس والأدق
ببرودها وجمودها تبني بيوت العنكبوت
بين الواسف في الأفق

صوت عميق ساخر يسرى كما يسرى الحريق
ويقول : « هلى أمنيات الشاعر المترقب »
الصمت غشى غرفتي ، لم يبق في الليل العميق
غير الأسى المشوشب

فلاترك الآن القصيدة
فالنوم يخلق في عيون الأمنيات وفي عيوني
والصمت يلق من ثنوني
الآن تحظى رقدتي بكواكب الحلم الفريدة

من الأقصوصة إلى السلسلة

بقلم: عبد الجبار داود البصري

أقبل على الكتابة من البناء الفني وتطوره في روايات نجيب محفوظ وأقاصيصه وأنا استعصر كثيراً من المفاهيم المتداولة عن فن القصة .

كان يكون المتصر السائد في الرواية الحدث أو الشخصية أو البيئة أو الفكر .. ويفترض في القصة أن تحتوي على وحدة كان تكون وحدة العادة أو وحدة الحياة .. من النساء القى أنه سالف من مدته .. وفيه وحل ونهاية ومقال غير هذا .. والحبكة القصص بعضها عكس أو متماسك وبعضها بسيط أو مركب .. وبعد الفالدون طرقاً متنوعة كالنرد المباشرة والكثير من النواتج أو الرسائل المتبادلة أو طريقة التمرقنة بالبولولوج الداخلي ..

وهذا قليل من كثير أسوفه كوطنة لأسد منها ونحن نواكب القاص في مرحلته الأولى بين الأقصوصة والثلاثية ويمكن قسمه تلك المواقف إلى خمس مراحل .

المرحلة الأولى : أقاصيص همس الجنون

تبدأ أقاصيص الهمس من حيث النوع فمنها تاريخية وفلسفية وسياسية وفكرية وتباين في أسلوب العرض فمنها مكتوبة بأسلوب الغائب وتمتلك القلب قصص المجموعة أو أسلوب الاعتراف وتمتلكه الأقاصيص « بقلة المومياة » و « صوب من العالم الآخر » .. وأسلوب الرسائل وتمتلكه قصة « خيانة في رسائل » وأسلوب اليوميات وتمتلكه قصة (مذكرات شاب) .. وأسلوب التباين المسرحي واعتى به اعتماد القصة على الحوار بحيث أن الموقف بصورة وسأزم وينتهي عن طريقه ومثل هذه القصص يسهل تحويلها متفحج بسيط إلى مسرحية كقصتي شامنيك المشهورتين « الأوميفي » و « أفول القمر » . وهناك قصة تحاكي أسلوب الموشحات الاندلسية هي قصة (نحن رجال) .

بدأ أقاصيص الهمس بـ « فكره حتى شك العاريء بأنه مقبل على قصة لا معالة في الفكر والفلسفة . تبدأ « همس الجنون » مثلاً :
مالالجنون ؟ أنه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة



وكانوب نستطيع ان نعرف الشيء الكثير عنها اذا نظرت اليها من الخارج أما الباطن اما الجوهر فسر مطلق .

وتبدأ قصة « الشريرة »

التي تلي على احداث الشيطان في هذه الايام انها تنحدر نحو غرضين : النساء والنسيان وحول هذين الموضوعين دار الحدث في مجمع من الاصقاء كان من حظي المشاركة فيه محدثا ومنصتا .

وتبدأ قصة « الجنون » :

هل ينشئ الانسان على الله اكثر من ان يهيه زوجة حسناء وثروة طائلة ويمنحه بصحة سابقة ونين ويؤنله مركزا اجتماعيا فلذا .. الخ .

ونهاية القصة في «عسى الجنون» شبه مفشوجة لانطى الفارئ حكما نهائيا على احداثها وشخوصها وتركه يستوحى اعتماد الحدث والزمن من طريق تساؤل بطرحه احده الشخص .

فتبدأ قصة « الشريرة » مثلا :

«لومضت سنوات لم ارها فيها لم رايتها منذ عهد قرب تسابر شابا ايضا في ميدان المحطة ولكني لا ادري ان كاتب لا تزال تبحث عن الحب والعطف ام انها استسلمت للفتور .. »

وبهاته قصة « الجوع » :

ولكن فكرة خُطْب بباله فقط جنبه وسال كرس وهو جعد في العمر . « ترى كم اسره من الاسراء سبى بها مجدل ارماهيم حذر مكني .. احسرا كل ليله في النسي . واهم الغاص .. نكز حذر .. وفيما يلى تحليل قصة «النسي» الجليل المحبكه وجهه تصميها .

موجز القصة :

خرجت احدها من جميلة الوجه وفيها من الخلق ماستكره ورات سواها اجمل منها تهبط من سارة كيرة كبر فرقة مناهما قديها الى دكان رائح الطيور ورائها يشتري زجاجة عطر قمعتها عثرون جنبها مراحاة صفر وبساطه فلكرتها العثرون بحوادث المافي ايام احتاحت الى هذا البلبل ، فتعمدت ان تكسر الزجاجة فحالت تلك المرأة شاردة «ارحاجه وانطاد .. فتركب .. فتركب .. فتركب .. فتركب .. الزجاجة لذلك ، ولكنها انسمت واعادت شراء ثابيه في الوقت الذي اخفت فيه المرأة الشريرة موليه الادبار . لاحظ في هذه القصة ان المراتين مختلفتان في اشياء ومختلفتان في اشياء اخرى ..

فلما المراتين بلا اسم لم سمهما القاص ، وكذا المراتين جميلتان ، وان سعة السارة التي نستغلها الاولى ساوى سعة غرفة منام الثانية .. وقد شوهدنا معا في الطريق والمتجر .

اما عن الاختلاف بين المراتين : فهما مختلفتان من حيث الخلق احدهما مهذبة والثانية شريرة ، وهما مختلفتان من حيث الزمن فالاولى المهذبة تعيش في الحاضر ، والثانية الشريرة تحيا في الماضي وتلدغ حتى تشن الزجاجة لمعود

الى ماضيها .. وهما مختلفتان من حيث العاطفة فالاولى تشعر بالارتياح والثانية يخفق قلبها منصف .. وان المهذبة كاتب الداخلة أولا الى المتجر والشريرة كانت لاحقة بها . والحدث الوحيد في القصة ان زجاجة العطر سقطت من يد الامام على الارض وهي تحاول الخروج بغلق احتكاك بين المراتين فانكسرت واعادت شراء سواها وفرت المسبية . فان هي الحقبة .. ؟ ان الذي يدلنا على وجودها وبشدها بانها ان تستعين بعلم النفس وخاصة السيكولوجيه الهوان « .. فللمعروف ان كل هوة ومنها ايضا تكسر الاواني والصحون من ايدى الافراد والخدم خاصة كما يقول فرويد انما تحدث لتعبر عن احساس ومشاعر ولباب مكتوبة ..

اي ان القصة تمثل دراسته لهوة من هذه الهوان طائره المهذبة كانت تمثل «الانثى» ولذلك ميزها القاص بكل ميزات الانثى والشريرة تمثل الهوى ولذلك لغتها القاص بكل عيوب الهوى .. والفعل نسبية الاثنين لانها وجهان لنفسه واحدة وان الاحتكاك بين المراتين انما كان احتكاكا في داخل النفس .. وان حديث المرأة الشريرة وخوارها وذكر بانها انما هي هوان كانت تعيش في الداخل اي انها صوب «الهوى» ومن هنا نعرف لماذا تفر المسبية لان الرغبة المكبوتة قد انشعبت وسكن الصوب الداخلي ومن هنا نلهم لماذا لم نكتب الهام لانها هي التي كسرت الزجاجة .

والتم القصة الاخرى في «عسى الجنون» الرمز القاص وهي قليلة .. ومثالا للموازاة نستشهد بقصة

اي حجة بالغ سجال في محطة القطار استعرض القاص شخصيه وطبيعة عمله وحياة قلبه وتغنياته في الوقت الذي كان يسطر القطار . وفي الوقت الذي وصل فيه المؤلف لبيان فشله في الحب لم يدعه ليااس وساعده على ان يعظم وينهى وقبل القطار في الافق .

وحين توقف القطار وكان محملا بأسرى الجنود الاطالين وهذا ما لم يتوقعه حششه يش ان يجد ربحا ولكن اسرا استطاع بعد معاملة مفتحة شيقة ان يشتري علبا بجائته ، واستطاع الثاني ان يشتري علبتين بسروال وهتا يذكر حششه « نبويه » الحبيبة الترفلة عليه ويهم بالحصول على حذاء لتكمل زنته فتكمل وسائل اغرائها .. وتحرك القطار .

ولقته حارس القطار وهو يرتدى السروال والجائكة حثدا ايطاليا فامرته بالعود ولكن حششة لانهم الاطالبة ولا الانجليزية فلم يابه بتبنيه الحارس واداه له قفزه فما كان من الحارس الا ان اطلق عليه النار واداه قتيلا في حين كان القطار يملئ نحو محطة اخرى .

والموازاة في القصة والمضة بين حياه حششه ومسيره القطار .

في الخطوة الاولى يوازي انتظار القطار الحركة الوجدانية التي تقدم ببطله في نفسية حششة .



في الخطوة الثانية توازي الاحلام والتعبات اقبال
القطار في الافق .

وفي الخطوة الثالثة يتوازي اسرى الحياة في اللحظة
كما يمثلهم حبيشة واسرى الحرب المقدسين في القطار
وفي الخطوة الرابعة تتوازي رحيل القطار مع رحيل
حياة حبيشة ..

فهذه الموائمة السامة بين القطار والحياة المصافة الى
قيمها الفنية من وجهة النقد الجمالي ساعدت في تقوية
الفكرة وهي ان الحياة والزمن قطار يمشي في طريقه ولن
يكون مسير من يعجز عن مواكبته سوى الانسحاق
والموت .

ومن مظاهر الفن في المفاصل همس الجنون
احتواؤها على بلور روائية .. اي انها ليست القصص
تكتفي بموقف من المواقف او شريحة من شرائح الحياة
ولكنها تهتم بالشمول والتعمد والوفرة مما يجعلها رواية
في مرحلة التسميم او الخطيط الاولى .. وبيان البلور
الروائية في الاقصية نستشهد بقصة «الجوع» من همس
الجنون .

موجز القصة

محمد عبد القوي شاعر نرى صاحب معامل تقسم في
رذائلها مئاب المعال .. مرت عليه عدة ايام يلعب القمار،
والخسارة حليفه .. كانت معدته ممتلئة بالخمر وحسوه
تفرغ رويدا رويدا ..

خرج فجأة ذات ليلة ليتم بالهواء المنمش فوصل
الى نقطة قصر النيل وراى رجلا قمارا مائسا يلعب
في الماء وانقلبه من الفرق في الا ..
فعرف انه جالس ، لا يجنون ولا مجنون ، والرجوع
للتفكير ومن حديث الجوع فهم انه .. عائلته مكونة من
ام وزوجة وستة اطفال .

ولهم ان العامل كانت ذراعه مقطوعة بسبب ضرره
انه هائله من الات محمد عبد القوي شاعر فانقلب هذا الاسم
اهتمام محمد عبد القوي واستمر في حوارته فكشف له
العامل انه باع آلات البيت وتسول وعانى ازمات جوع
وعرى بعد ان تخطى عنه عبد القوي والد محمد نفسه
ويضمي العامل فكشف بعد ذلك ان زوجته اضطرت ان
ترجع «سليمان الفران» فأكبر هذه الالهة واراد قلبها
ولكنه تذكر اطفاله وان الام مدعوة لتوفر حرمه فان ..
وشأنها ما «امت توفر لهم العيشة اما هو فمعاظلة على
كبرائه وشرفه واطفاله صمم على ان يتحرق .. وراى له
قلب محمد عبد القوي .

فاعانه بقطعة ذاب شررة ففروش وطلب منه ان يراجع
العمل صباحا مزودا ببطالة خاصة من محمد نفسه لعله
يتمكن من ايجاد عمل يسبق له .

واندرك محمد عبد القوي انه استطلاع ان يرى
ساحة ابنه في اللحظة المناسبة وقال كم من الموائم يمكن
ان سمع بالندرام التي احسرها كل ليلة في التنادي .
بلاقل ان الامتداد الزمنى تتناول حياة ابراهيم حتى
حين تزوج وحين انجب اطفاله الستة ، وحين تتألف مع
سليمان الفران من اجل المرأة فتزوجها دونه ، وحين

استغل عاصلا وقطعت ذراعه والقصوة الى انتهت
بالتصام ابراهيم ، ومراجعة زوجته بعد مرضه لسليمان
الفران كل ذلك مثل امتدادا زمينيا طويلا لايعبر ميزة
للأدب .. ولكنه يدره روائية .

وحظ ان شخصية ابراهيم حثلى لا تمثل هادئة
.. لكنها تجسد فئة ، كما يجسد محمد عبد القوي
.. الحسيد يجعل الشخصية نموذجية
.. ومحاولة رسم
.. لايعبر ميزة
.. هذه الميزة تعدد المواقف .

ولاحظ ان الصراع في قصة الجوع اوسع من ان
تحتله الاقصية .. ولطه بكرة روائية حين تهموزدهر
سيكون من نموها عمل أدبي جيد كالارض لعبد الرحمن
الشراقي «طريق الحضرة» لهوارد فاست والصحري
محمد ديب وارض تبارها من ذهب لجورج امادو .



المرحلة الثانية : الروايات التاريخية الفرعونية

«عبد الإقدار» «رادويس» «كناح طية»

.. يسر نجيب محفوظ الى مرحلة جديدة فيجاوز
الاقصية لسبح روايات اربعة سب .. في العنق ..
الفرعونية الاولى . وقد كانت لهذه الروايات بدايات
وجذور في مرحلة همس الجنون تأفاصيص « منظفه
المؤاماة » و « الشر الممعد » و « صوب من العسالم
الآخر » .

واول ميزة في الرواية الفرعونية انه يبدأها بفصل
ذي اعطاه متعمدة لا يثبت ان يفتار احدها وسماه
وسطوره خلال مثل الرواية .

فلناخذ مثلا الفصل الاول من رواية « رادويس »
حيث نصف القاص مراسيم عبد النيل لثلاثي :

الشخص والعدد في صفاتها قد يثقله الغاري تجسيدا
لظواهر الحياة (الهي) بجسد العمران و (الأي) بجسد
الحكم و (الشر) بجسد الفن و (طاهو) بجسد القوة وبين
هذه القيم سيكون صراع بجبر الغاري على المشاركة فيه
علمن القلة :

للبن أو القوة أو الحكم ؟ وقد نتوقع وجود تاجر
بجسد فته .. كما قد يخيل للمارئ أن القصة ستكون
حكاية حب وكثفا لقوة المرأة الانثوية في حل الازمات
والثقل على الصماب .

وهكذا نجد ابحاث اخرى في الفصل الاول قد تبلغ
المصره .

وأوضح صفاء الحبيكة الفنية في روايات هذه الفترة
التابع الذي لا يدع فراغا في المجرى أو حلقة مفقودة ،
ومن هنا كان نمو الرواية نموا هائلا طبعيا ،

في رواية حيث الأقدار تسلم الأحداث على النحو
التالي :

ولاده (دردف) - طفوله - دراسته الأولى - دراسته
المكرمة العليا - جنفى فى الخرس المزعومى - قيادة
جيش - الانتصارات - وفاه واخلاصى - ولاية المهدي
السلطان ..

واما زب الحبكة و رواية « كفاح طيبة » بتسلسل
الوقائع وبعدهم ناعنا طبعها .

في ٢٠ ديسمبر ١٩٤٥، الذي
رفض مطالب الرعايا وتلقى معهم في حرب ضارية فيكون

كانت في ذلك الوقت من أجل العودة . ولأنه في القسم الثاني من الفصل الخامس « الآن ولي العهد قد توج ملكاً وعاد بعد الجيوش من أجل تحرير بلاده ثم قُتل في الحرب »

وبسولي من بعده ابنه «احمد» الخفيد وبطارب
الرعاة وينصر عليهم فتعود العائلة المالكة مودعة خلفها
وامام الماساة، ولعل في الرواية شيئا من قصص الاجيال .

أما عن ختام الرواية فكانت نهايتها مغلقة موصدة ،
 أسبغت قصة عبث الإغتراب بأن قل الأمير (الزعفراني)
 وروح دنف الأميرة وولي العرش وعرف أمه وأبنتها ألفت
 في العاز حانه وماب فرعون بعد أن ألف كتابا في الحكمه
 والعرفه وأم شبيب الهرم .

أي أن القصة طبق لذلك بهانه كل روايتها وانحلت
كل أزماتها وكانت بهانه مفرجة انتصر فيها بطل
الرواية .

وانتهت قصة رادوييس بانتصاف الثائرين وبولت
« نيتو فرس » مقالته الحكم وقيل فرعون وانتهت قصة
رادوييس بالانتحار .

ای آن کل روایت القصه انتهت وکل ازمه فیها
وجبت حلا لها .

وانتهت قصة كفاح طيبة بطرد الرعاة الى الصحراء
ولحرير الوطن وانتصار جيش (الثلاثاء) وعودة المنفيين

المرحلة الثالثة : الرواية الحديثة

«الفاهرة الجديدة - خان الخليلى - زقاق المدق» .

تبدأ رواية الفاهرة الجديدة بحلقة من الشيايب الجامعي يتحدثون فيما بينهم عن المبادئ ثم ينتقل المؤلف أحدهم ويروي حكايته ويعود بين فينة وفينة الى ذكر الحلقة حتى اذا تمت القصة اختتم روايته بذلك الحلقة من الشيايب معاً «أحدهم» .

وتبدأ رواية خان الخليلى بوجود حلقة من الرجال مفتلى المشارب والطباع تجمعهم مئبى «الزهره» ثم لا يلبث ان ينضم اليهم زميل جديد ويروي الروايه حكاية هسنا الزميل ونجمه بهم بين فترة وفترة حتى اذا انتهت القصة اجتمع حلقة الزملاء كعادتها وتقدم احمد عاكف مودعا اياهم .

وتبدأ رواية زقاق المدق بصفة الزقاق والتحدث عن ابنائه جميعهم ثم تنمو الرواية كمجموعة قصصية حتى اذا انتهت حكايات الجميع عاد المؤلف يصف الزقاق من جديد كما وصفه من قبل .

فهذه القصة او البداية التي تتغلغل داخل القصة لم يخف الرواية يمكن اعتبارها نوعاً من التطويق اللغى او الاطار الذى يحيط بالصورة العامة .

والفاهرة الجديدة كحكاية تتناول محبوب عبد الدائم مساعد سبب شخص صمد العسى من اجل انهاء عامه وقد - ه نجاح لم بحث عن واليه فلم يجدها .. وقد - تولد - من حمله يتولى زواجاً مفروضاً عليه - - - - - ولكن هذه الحالة لم تدم طويلاً بل انفضح امره .

وخان الخليلى كحكاية تتناول انتقال أسرة عاكف تحت ضغط الغارات الجوية الى مطلة خان الخليلى وهى مكونة من احمد ورشدى ابني عاكف ودولت ... ويتعرف احمد على فاه جيرانه ويقللها من النافذة وحين عودة رشدى من المدينة التى كان موقفاً فيها وهو اجمل منه وانصر شيايب يتحول الحب اليه وعلى ابواب الزواج ينساب مرض السل فيهم وهكذا نحل الازمة وتفاذر العائلة منزلها في خان الخليلى .

ومن هذا يتضح ان نجيباً في هذه المرحلة اعتمد الساطع ل احسان الحكاية ولكنه توخى ان يستخرج من هذه الحكاية البسيطة كل غناها وكل عطائها .

واذا كان القاص وصافاً ماهراً في رواياته التاريخية فانه لم ينفذ هذه المرة في رواياته الحديثة ولكنه انصرف في جانب كبير من اوصافه الى التحليل النفسى .. وأبدع في تحليلاته .

ومن هذه القطع التحليلية :

في رواية الفاهرة الجديدة

تحليل شخصية مامون رضوان ص 11 - ص 15 .

تحليل شخصية احسان شحاته ص ٢٠ - ص ٢٢

تحليل شخصية على طه ص ٢٢ - ٢٤

وعلى رأسهم الام القنصة «توبشبرى» وخروج الكاهن من سجنه ليزاول طوقه المفضلة ..

ونقلنا في الروايات الثلاث نماذج رائعة من الحوار تمل على قدرة ومهارة ولندكر على سبيل المثال من رواية عبث الاقدار حواراً يدور بين «ندف» والاميرة حول صورة «الاميرة» :

« .. فقال بعدة ولم تغل من نوسل :

ـ رد اى هذه الصورة .

فقال وعلى فيه ابتسامة حلوة .

ـ لى افرت فيها ما حبيت .

ـ ارى انك من جنود المدرسة الحربية فاعلم ان سوء ادبك هذا يعرضك الى القى العقوبات .

فقال يهدوء ..

ـ الى اعرض نفسى بالنظر اليك الى ماهو اتشد قسوة .

ـ ياغبيا لقد اسلمت بك ابتلاء .

ـ وابتليت انا ابتلاء احق بالرحمة .

ـ ماذا اردت بهذه الصورة وماريد منى ؟

ـ اردت بالصورة ان تشفىنى مما فعلت بى حينئذ واريد منك الآن ان تشفىنى مما فعله بى الصورة ..

ـ ثم احسب لقد ان تعرفنى لى النسيان بمثل سفاهك ..

ـ وهل كنت احلم ان اسلب على قلبى ل تحب عابرة .

الى ان تقول :

ـ هل تريد اعانى على الا - - -

الى ؟ كلا ولكن اطبع ان يلين قلبك فيهمى الى الاسماع

ـ واذا وجدت قلبى كالتصحر لآلئى ؟

ـ وهل يشتمل هذا القلب الرقيق على صحر ؟

ـ انه يتحول الى صخر حيال سفاهة السفهاء .

ـ وحيال شكوى المحبين ؟

فصرخ الارضى بقدمها وقالت بمنف :

ـ يصبر اشد قسوة ..

ـ ان قلب القى الفتيات كقطعة الثلج اذا مسها نفس حار ذابت وتدفقت ماء نقيراً .. الخ .. ص ١٢٢ -

ص ١٢٥ .

وميزة هذا الحوار انه يعتمد على حدة اللحن وقوة الفكر وروعة الخيال مع وجود روح المرح والتفكاه والاحاز كما انه يظن من العامة والانتدال .

ولان الروايات تتحدث عن الماضى والفراسة وقصورهم اسلزم الامر ان يكون الصور ظاهرة مهمة فيها . فمواكب الملوك وغزواتهم وصفه العصور وفتح الاثلاث والهدايا وغيرها تعرض على شكل لوحات جميلة متقنة .

وقد استشهد القاصى في مواضع متعددة في رواياته العربية بمطويات شعرية .. ويلاحظ في هذه الشواهد ان الشعر خال من الوزن والغافية ولعل القاصى اراد ان يوحى للقارىء بانه مترجم ولعله مترجم بالفعل وهو منقول من ادراك القارىء .

الروايات الغروبية ولكن بعض نماذج هذا الحوار الجديد
استقلت أسلوب اللغز واستعملت السجع .. كقوله في رواية
خان الخليلي :

- اليك هوايه لطيفه لي فتفتيك جهدا .
- ماضي ان تكون ؟
- اما عرفت ؟ حذر .
- لا علم لي بها ناعلم .
- يدعونها نسليه رمضان وفرحة الزمان .
- فما اسمها ؟
- في الأصل من التراب ولكن مرعانا فوق السحاب
- عجا ..
- وارتدنا اما في الليمان او على كرسى السلطان ..
- ... الخ ..

ومن مظاهر الفن القصصي ولاسيما في زقاق المدق
ما يمكن تسميته «بالكديسي» حيث يحاول القاص ان يجمع
حوادث واشخاصا عدة في مساحة روائية شيقة .. ومثاله
عائلي :

« .. وارتدت كعادتها ان تسلي باللائم فراحت ترحب
بالصبي .. يطلب في البيت .. وروى لها به اس اسياء
الزقاق والاحباب المجاورة ..
.. علمت بعصبة المعلم كرسى الحيدندة .. وهي
كسابعها وقد اصيل الضرب نزوجه فتعاركت معه ومزقت
... الخ ..

سربت روحها جعده من حنى من
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..



تحليل شخصية محبوب عبد المائم ص ٢٤ - ص ٢٧
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

... الخ ..
... الخ ..
... الخ ..

والفضيلة والناس وحين أصبح حسين مولفاً وحسيناً فاسطاً
وجب أن يبدل البناء العوقى أيضاً ولكن القاص توقف عند
هذا الحد وختم قصته وكان الختام منسجماً مع نفسيته
أكثر من انسجامه مع الحكمة .
وقد حاول في هذه الفترة أن يستفيد من المكسب في
القصة البوليسية وخاصة في نهاية قصة «السراب» ..
وحدد بظم بعض كتاب أبطاله بآيات من القرآن وأحداث
عن الرسول ..

وفي هذه الفترة لاحظ أنه وحده كثيراً من أسماء
شخصه الروائية إلى درجة تستدعي التساؤل ..

فالابن الأكبر للكمال على هو حسن

والابن الأوسط .. حسين

والابن الأصغر حسين

وحينما ينتقل حسن إلى طنطا يلتقي بمسككاتب
اسمه حسان حسان حسان حسان أس ٢ ويتعرف
إلى ابنه حسان واسمها أحسان .

كيف يمر هذه التسمية الموحدة ؟ قد تكون وراءها
غاية نفسية مقصودة .. وقد تكون وراءها غاية فنية هي
تحدد مفهوم خياله خاصة من طبقات الشعب بواسطة وحدة
الاسماء إلى جانب وحدة الأفكار والأحلال والأفعال .

المرحلة الخامسة : اللاتالية

« العصرى - قصر المشوى - السكرية »

لا يكون الثلاثة معه ووجب أن تجمع فيها أهم
أحداث حياته الروائية السابقة كس

و ..

الخطوات السبعة أهم ما فيها ..

أخذت المتنوع للوجود في المساعدة فكانت الثلاثية رواية
تاريخية بنفسه سياسية فكرة إنسانية معا .

وأخذت من المرحلة الفرعونية العرض الكامل لحياة
الشخص والشعب ، واستبقت في المرحلة الثالثة والرابعة
أجهاها الواقعي الهادف .

وكتب القصص القصص ورواياته مستعينة بكل
الأساليب كالسرود والإعتراف والرسائل واليوميات والنايل
المسرحي .. وفي الثانية تجمع أغلب تلك الأساليب ..
بصاف لذلك أن القارئ بعد أن ينهي الثانية يجد نفسه
مدفوعاً إلى المعارنة بين قصيدته شوقي الكافية وبين الثانية
وتكاد تكون الثانية شرحاً وإقياً وتجييداً رائعا للظلال التي
لعبها القصيدة .

البطولة الجهورية في القصص لصد الجواد الذي عاش
في البداية حياة لاهية فيها من المرح والضحك والأنس ما أظن
القاص في صقلته وخاصة في صيد الإثبات في ذكائه وطريقه
وصالات العلامات وغرف الجيران .

وكان عبد الجواد مائراً في مداعبة أخواته وانتكاز
النواذر والمقاومة .. وقد اختار مصداقاً وعافية بحائل أمامها
الكاسي والشيقي وبهونه ووجه شخصيته أزهى أسرته وفرض
عليها حكماً قاسياً .

لقد ملك عبد الجواد كل شيء .. العائلة واللذة والمال



فرافق المدق أحد حوادثه الرئيسية وأطار الحكاية
من القصص «اصلاح القلوب» تقريباً ..

أما رواية المعاهرة الجديدة فهي ذات صلة بنفسه
«مذكرات شاب» في خمس الجوانب .

واستطيع أن أقول إن رواية حان القتل لم يجر
من القصص «حياة للفر» .

المرحلة الرابعة : الرواية الحديثة

« السراب » بداية ونهاية »

كتب نجيب رواياته السابقة بأسلوب أزواج المسرح
وكثيراً ما كان يتغلب عن السرد ليفسح لتسخره مجال
استعداد خواطهم واستبطان ذواتهم .

واستبدل القاص في رواية السراب بأسلوب السرد
أسلوب الاعتراف إذ جعل يطل الرواية - كامل رؤية لآخر
هو المتحدث من البدء إلى النهاية .

وأهم مظهر فني يربط بهذا الأسلوب أنه يقدم النهاية
ويفسح للقاص مجال الإمتزاج مع نفسيات شخصه فهم
بمعدنهم من خلاله وغير ذاته .

واهتمت القاص اعتماداً كلياً - كما ملح في - على
تحصيله العلمي في أعداد حياته الروائية في هذه الفترة .
ففي رواية السراب تناول موضوع عقدة « أكثر » ،
وخلصتها أن الابن يتجذب إلى أبيه ويحقد على أمه لأنها
تناهته فيه .. وهي عكس عقدة أوديب حيث تنجذب الابن
إلى الأم ويحقد على أبيه لأنه تنافسه فيها .

وفي رواية بداية ونهاية تناول موضوع وسيلة الإنساج
والبناء العوقى وهي من موضوعات الماركسية البارزة ..

وخلصة هذه الرواية .. حين كان والد الأسرة حسان
كاتب أخلاق الأسرة ومماثلها شريفة فاضلة وحين تبدلت
وسيلة الإنتاج والمنتج فأصبحت تعيسة خياله وحسن تاجر
مخدرات «أوشوة قهوة» تبدلت مفاهيم العائلة في الشرق

من اطار بطوق الرواية .. ويمثل هذا التطويق في شخصيه «امينة». فمنها تنطلق اكثر روايات الرواية وفي احضانها تنتهي اكثر هذه الروايات .

وكانت الحكمة مقتصة جيدة في اقصاها الهنس ثم ظهرت حكمة تتابع الاجيال في الرواية الغرويسية .. وفي زوايا القدي سادت الحكمة ذات الخطوط المتوازية .. وقد جسدت الثلاثية هذه السلاسل .. الاتقان والاجيال والوآلى وللاول عيونها السابعة الى كانت ثلاثتها ، فعيب الاجيال في كفاح طيبة ان القصاص مثل لهم بطوك واقراد اما في الثلاثية فمثل للاجبال بجماعات شعبية ، وعيب المتوازيات في التفرقة انها لا يجمع بينها الا مكان السكن اما متوازيات الثلاثية فتخلط عن هذا التناظر واستبدلته بوحدة عائلية منية الروابط بحيث تبدو المتوازيات اكثر تماسكا .

وكان الوصف في الروايات الكريهة يعتمد على خيال خصب ووفرة في العفريات لم اصبح يحللا نفسيا في الروايات الحديثة .. اما في الثلاثية فاصبح التحليل نفسه صورة وصفية ولعمق بحيث صار سيرا لاوصافي النفس .. حتى يمكن ان نسمي كل فصل من فصول الرواية لوحة اعادت بانقان واخترت بانقان .. واللوحة هي الجزء الاساسي في تأليف الثلاثية وحجم الثلاثية قائم على اساس عدد اللوحات وكى لوحة سمو في عمق اللوحة : فكان كل واحدة مثلت راسه مركز في منتصف القلب الذي سببه .

وبلغ الحوار في الثلاثية اقصى درجات التكامل في الثلاثية لامية في الثلاثية منها التجسيد . وعلى الحقيقة تكاثره كتكثيف فئات كبيرة من الشعب في شخصيه واحد . او التعبير عن عصر كامل بمجموعة أشخاص او ان تعمم الفكرة حسدا آدميا . يضاف الى هذا ان نجيبا حتى نهاية جيدة بان يوازن بين شخصياته وان يقدم بينهم نوعا من التناظر والمساواة الذي يدل على ابداع وروعة .

والاحترام والصحة ثم قلنا كلها قليلا واصبح طريق الفرائس يرجو معونة زوجته بعد ان كانت ترجو منه ذلك وانعكس الامر فهو فعيد الدار وهي يخرج للزيارة من حين لآخر .

ان المعنى الذي عبر عنه نجيب محفوظ بعبد الجواد ومحمد عفت وابراهيم الفسار وزيبيصة وجلييلة وزنوبة والحجازوى وبين القصرين وقصر الشوق والشكل والمرض والغاربات الحويه وسواها من الالفاظ الروائية عبر عنه احمد شوقي بنقطة شعرية تبث في قارئها مانيته الثلاثية .

يقول شوقي :
شيعت احلامى بقلب يسال
ولمت من طرق السلاخ شيباكي
ورجعت ادراج التشبيب وورده
امش مكانها على الاشسواء
وبجسانى واه كان خوفه ...
لا تد جهسه المساكى
شاكى السلاخ اذا خلا بقساومه
فاذا هيب به فليس بشمسال
قد راعه ابي طويت حبائلى
من بعد يد طبول نساؤل وفكاد
وبج ابي جنى كل غصاة لدة
بصد التشبيب عززة الادراك
لم تبق منى يا فؤاد بكسه
للقوة او ففيله لحرار
كما اذا صلبت سدى نوبى
وشدد شد نسمة لدمال
واليسوم تبث في حصى حبرى
ما يبعث النساؤل في التشبيب

وكان يبدأ اقصاها همى الجنون بدانة فكرة لم أصبحت بداية الروايات الغرويسية تربة موحية ، وفي رواياته الحديثة استعمل أسلوب التطويق وجمع هذا وورد في مقدمة الثلاثية وخاصة تعدد ابعادها وكونها جزوا

في عدد سبتمبر من المجلة :

● القاهرة في أيام المقرزى

● في سبيل وضع نمط موحد لأصوات اللغة العربية

● سطور من كراسة مترجم

● كل شيء حقيقة (قصة)

للدكتور عبد الرحمن زكى

بقلم بخاطره الشافعى ونفريد عنبر

بقلم محمد عبد الله الشمقى

بقلم محمد روميلى

لأنك

الإنسان

شعر: فاروق شوشه

حين لمحت ركبك المضرج .. ارتجفت
غاصت خطاي في معابر الظلال والسنين
وفي الخناجر الصقيلة انجرفت
خطا رفعا . ذائبا بلا اسها .
شوق في قراره بقية من اليك .
وانت ظل وارث . مبارك النسيم
وستديانة عروقتها تمور بالحنين
بمسح باليد من استكان من شقاء .
وتنفذ الحريق في محتاج العيون
اقول للمعفرين في غبارهم وجوههم
الموقدين في عيونهم دموع كبريا .
والراكضين خلف صوته القديم
- من قاع وهمهم يعود صوته القديم
ملفعا بنبرة اليقين

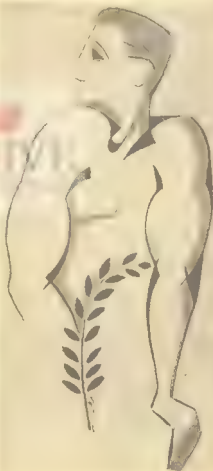
اقول للمسيحين في غبارهم مواتهم :
منا جعسى الى عرفت :

وعن هرب كنت . حيث لا ترى العيون
الا سحابة العناق . واختلاجة المناكب
التي تقوس في قرارة الزحام
لكنني رؤيتك يا ابن حيلنا
يا اناير مدح ولدون

ما لا ترى العيون فك من حقيقة الانسان
ورجله الذي يعود تحت التراب
بكل ما يضمه التراب من شجون
بكل صوت . كان ومض بارق خبا
بكل صرخة تخرجت . ولم تجد ابا
بكل دمه تساقطت على مواكب الطفاه
وانت سار مل . خاطر السديم
تبحث للذين يولدون في الظلام . عن نهار
تستلهم الوحي البعيد من عيون الطيبين ..
الصابرين . في انتظار يوم لار
وددت ان ريفت في الطريق ثلة على الطريق
تمتد في عروقتها جذور كبرياننا القديم
وتستدير كي تضم ركبك العقيم
يا غامر الطريق باللحون ..
وانت .. وجهك الحنون .
وجهك الثرى بالاشواق والأفراح والأحزان
وجه مصرنا المضرج التضمر بالحياة .
تقودنا .

تقودنا لشاطي . الأملن ..

لأنك الانسان !



كانت البغلة تجرى بين دفتي العريش ،
ظهرها ثابت وقوائمها تعمل في الأرض عملاً
ثابتاً ، ٠٠ يالها من بغلة مكتنزة لونها بني حالك
كزنجية قوية تسير على أربع ٠٠

تأمل شوكت أفندي الظهر اللامع باستفراق ،
ثم فجأة القى نظرة جانبية على عم إبراهيم سابق
(الدوكان) - نفس الرسوخ - صمحك شوكت
أفندي خجلاً ، ثم أعرق في الصمحك ، وحينما
ارتفع صوته جذاً وجد أنه يضحك بلا معنى
صمكاً أجوف ٠
- اما حتى بغلة ٠٠

عم إبراهيم ، ذلك الكيان الهرمي الدقيق من
أعلى المخطط الإرداف إنما صنع خصيصاً ليلتزم
كرسي السوافة ، ساكن ، يده في حجره وبهاماه
متلاصقان كأنما يمسك بمقود البغلة ٠٠ ، وجهه
هادئ إلى درجة نثير الانقباض ، تجعل الإنسان
عصياً ٠

- فيه حاجة في عقلها البغلة دي ٠٠٠
لكنه غير مهال ، نسجبت أذيال الضحكات حتى
مات الزح في سكون وبقيت دمعتان معلقتان على
أهداب شوكت أفندي ، مسحهما بظهر يده ٠
بقي حمد عليه وقار حزين ، هن مقود البغلة
التي هي ربة بالحكمة بالغة
- لا اله الا الله

سبح في حالة من الصمت العميق ، لم يكن
يخس بما حوله لكن كان ثمة جزء من انتباهه
- صغير لكنه ثاقب - يرقب عم إبراهيم في حדרه
أن عم إبراهيم يحبه ، قال هذا لأبيه ، كان
الأب جالساً على السرير النحاس الهائل ذي الأعمدة
الأربعة الشاهقة ، عجوزاً صغيراً كأنه قبضه يد
على ملأه السرير ، وكان شوكت أفندي جالساً
على كرسي قريب ورأسه منكسر في حجره في
هيئة بتوية شاهدة بالتوقير المتناهي ٠

- الرجل ده بيعيني بابا
وتحركات السبعة الكبيرة الجبال في يد
العجوز واشرق وجهه بإبتسام غريب :
- قالت : لا ٠٠٠ ؟ قال لها : نعم ٠٠٠

ثمالات من حكايات قديمة تصنع عالماً ضبابياً ،
امتلا قلب شوكت باليقين وتقلت الكلمات في
صدره وأجهد ذهنه ليكتشف الحكمة السكوبية
وراءها ، ولكنه فشل ونسى الأمر وهو يتابع

في ذلك اليوم

بقلم: عبد الحكيم قاسم



الحركة الحرة لشباب مصر صرصور يخشى هي شق
في حشيش الدولاب*

— مرات كثيرة اولا عم ابراهيم كنت رحت في
داهه

وأمرانه لها عينان سوداوان كبيرتان هزتان
وراسها ساكن ملتصق بالخدّة ، وهو يلح ويؤكد
الحكاية ببديه وكل ملامح وجهه الى ان
يئس ، اما الزوجة فقد ارتقت جفينا في غيباء
ابكمش راسها بين كفيها كسلحفاة خائفة ثم
تسبست عيناها ونامت .

وعم ابراهيم راسخ على كرسي السماوة ،
 انهم شوكت افندي بتعل وتكلم وهو متمل ،
 زفة وعدوبة - عازف يعام ابراهيم ... سبوع
 ينتي الهارده

وشتفتا عم ابراهيم المزموعتان استراحتا فى
وجهه بما يوحى بالانقسام، وانتاب شوكت افندي
التيهاج وحشى حتى كاد يتب من الدوار ، طوح
بفقد البقعة الى حجر عم ابراهيم وانماسه
مبهورة وراسه ممتلى بصورة ابنة فى لفتاقه
لناتصة البياض ووجهها المصع العيسى الاحمر
تخزونه مسبوقة وحس حبيب جان ح . ه

— بحمها هوى ياعم ابراهيم
ورطم عم ابراهيم ظهر اليقظة بالقرود ذوى
ببالاة ، ومرة أخرى أحب شوكت افسدى ابنته
باستئثار غريب كحداة تحب فرخها ، وتطر الى
كل من وما حوله — كان الشارع حاليا قصاما —
بوخشية كلبوة أم ومد يده الى حبيبته واستخرج
فلما من الصلب وكراية كبيرة— صفحتها مقسمة
الى مرمعات — وبسطها على ركبتيه وظل يرسم
ويخطط ويفكر بعق ويلوح فى الهواء بيديه
محمدا خياله ، ويحزم أمر عم ابراهيم :

- حارة اليهود
 وباستسلام حول عم ابراهيم رأس البضلة .
 - بانديف نكتم شوكت افندي :
 - جعل لها سبوع هائل .
 وتابع ميروا :
 - أول خلفي .

والرجل عنيد الهدوء كتمثال البازلت ،
وشوكت أفندي يلح في صوت مشرّخ :
- بحبها قوي يا عم إبراهيم



المعلل برمة بأرض الحارة غير المستوية،
من مس مرحليها وتضرب الأرض بيديها
عن حذبه فتعود من به
في قننا . سه . وبنوا مخرج بين
البحر . وجسمهم يهتكت أفندي الحفيف يتعائل إلى
عم إبراهيم الراشد .

وأخيرا وقف الدكتور أمام باب الدكان ،
 وثمة في النافذة الزجاجية كرسى كبير مذهب ،
 وأكداش مصعوفة من مناجيل القهوة ، والرجل
 الواقف على الباب معروق الوجه تاشف كعرق
 السنت ، حالما أبصر شوكت أفندي قفز مهللا
 — يا أهلا بالبيه يا تلتسميت مرحبة ، الحارة
 بحالها نورت .

— مرحبا بك يا حج درويش .
وأمسك الرجل يد شوكت أفندي الطرية في
يده المبرقة كخشب الحداة وقبض عليها بشده
وركز في عيني شوكت أفندي ، ليس للرجل
عيمان ، إنما هما بقتان كايستان يستحيل
التصديق بأنهما بصيران ، وجلد وجهه مشدود
سود كوجه موميا :

— والله العظيم لربنا بنصرك يا شوكت
اعتدى ، أنا شايف لك رؤية ربنا يجعلها من
حدك ومن نصيبك .

الى :

— خليفها على الله ... على الله .

فقر الى العريش واستقر على الكرسي بجوار عم ابراهيم ، بسرعة حرك هذا مقسود البقلة عرست رجلها في الأرض وجهدت حتى انتزعت الدوكار من ثباته وبدأت العجسالات تكرر على الأرض ينشاط .

تأمل شوكت افندى ظهر البقلة اللامع ، أحس بشيق عريب للفعل ، تناول المقود ، انتزع السوط من مجاله الاسطواني المثبت في العريش ، ساطط ظهر البقلة فحن جنونها وطار الدوكار ، واصل شوكت افندى سوط ظهر البقلة وهو ينأمل لمحة الدميصة ويرص ضربات واحدة بجانب الأخرى باناة ، وثنيته تاكلان شمعته السعل .

اندفعت دبابة كبيرة ورقدت على كفل البقلة بينهم ، استلقت خرطومها الأحمر وفرسته في لحم البقلة ، تابع عملية امتصاص ادم يشغف ورعدة ، جوار ... كنت تائدا ... ثم ...

المقود ...

... في هذا ... سارع سجد (مكعب ارض ... راء السراسي ... من امره ... ساعد مقصود ... مضطربة يعمل كئوس خمر رحيصة ، وامتلا جوفه بالضحك حينما تذكر اى كمية من الضجة يصنع في امثال هذه المناسبات ... كلم هم ابراهيم :

— أصل أنا أحب الهيصبة ... يمكن تكون حطها حلر .

شيء وخزه ، انبعا بنت ، كيف يكون للبننت حط ... ؟ وخطرت صورتها في خياله كمره فاقنة تتأود ، ملأته الصورة جنونا ، مسحها من دمه بقوة ... المسائل معقدة ، على أية حال سينتقى مع الشراني وتكون ليلة أسس .

فقر من الدوكار منتشيا كديك ، ومشى عريض الكندس الى الدكان ، كانت ترجس جالسمة على الأرضية ترعى بضعة كتاكيت ، لحماها الدكان يبدو من ثوبها الحريري الضيق المهلهل ، في لحظة كان قائما في وسط الدكان وترجس عند اقدامه ابتسم وهي تبذل جهدا لتقف .

نملعل شوكت افندى وهو يحاول محاولة لا يريد أن يحسها الحاج درويش ليسحب يده من محالها

— أنا عاوز ميت لمبة وخمسين متدبل ... وفعاة ترك الرجل يد شوكت افندى وصعق يديه صعقة مدوية وأدار جسده دورة كاملة على كعب رجله بقوة جعلت جبينه تنتفج ويبدو من تحتها قطاطه وهصف صارخا

— اتعسرت الرؤية . ثم واجه شوكت افندى ويداه طائرتان في الهواء في هيئة دعائية

— شايفك وسط نور ... نور ولا ليلة القدر ثم مال براسه داخل الدكان وصاح . — ياواد ياخذق .

واستدرك ملتفتا لشوكت افندى : — الليلة ان شاء الله ؟ — ان شاء الله .

وأشار الحاج بسبابته مرتين الى وجهه أسعل بقمعيته الضوئيين

— من عسى دى ... الى هرك ريسه يسفر ... حتى يكسب جهده ... كان شوكت افندى ... يديه من مخالف الحاج ... الامعي تدور باحثة . — خير ان شاء الله .

واكتسب وجه الرجل قسوة رهيبة وع ، يقول :

— شروط صحبة ايه الى عاوزينها في دكاي ... التو يا بتوع البلدية ... مالكوش شغلة عبرى ... ؟

ثم دفع بجسده الى الامام في حركة سوقية بشعة وهو يقول :

— دا دكان فراشة يا معللى . — سيب الحكاية دى على انا بس يا حجج درويش .

وفي هذه اللحظة كان الرجل قد نجح في اقتناص يد شوكت فاطبق أصابعه حولها وباليه الأخرى رست على كتفه وانفاسه تلفح وجهه :

— واحدا لا عيرك يا شوكت افندى . جيب حجاب دققة من العرق في أني حبر شوكت افندى . تخلص هاريا وهو يردد بشكل



— أهلا سي شوكت اندى .

نديها الكيران يارزان من طوق توبها تحت عينييه ، داكان تسرع فيهما عروفي حصرا ، وشعرها خشن هائش ضائق بالمدبل المصبوب عده . . . دل بي عيه ، لا ستطلي نفسها بالودره ويعرفي شعرها بي ، . . . الحرم والبري ، بعد كانه وهبشت نرجس الشرائي اليه كانه مانجا على كنه بعرص الدكان بيت حان دور بهما في أنحاء الدكان

— أهلا شوكت اندى . . . نضغفي يابت الحبه شوية .

على مكتب بجوار الحائط المقابل كانت ثمة كومة من قشر الفول الحراتي وبقايا جينة بيضاء وخبز . — قل أوى كده ، ما تتعيبش نفسك يا ست نرجس .

وريشما يعرف الشرائي من فرك عينييه المحمرتين وتنسوية شعره الهائش ، وتكسي قشر الفول ، دار في الدكان ملاحظ الآلات المعلقة على الحيطان والصور المأخوذة من بعض الافراح للست نرجس وهي ترقص متمايلة على المتفرجين النسوانين ، وحظر له أن كل البناتين شعرهم هائش خشن وان فيهم أشياء غريبة غامضة .

— سلامات ياسي شوكت اندى .

— عقبال عندك . . . سبوح سي العبه .

— دنه مسعدة ان شاء الله . . . احنا حدامين .

— ل . . . وانت عارف قرايى رطش ، وجمايل على ياس كثير .

— . . .

— من عسله الانين .

سوى جاكسه مستعدا للانصراف :

— مش عاوز أوصيك بقى يا سي محمود .

— لا . . . البنيت بنتى . . . ريتا يجعلها مسعدة .

وصح رجله على أول درجة نازلا ، ودون قصدلقى نظرة حليقة خاطفة على الدكان ، رأى الزوجين كل يعود الى وضعه الاول وعلى وجهيهما تعبير متشابه من الاستمزاز والياس .

كان عم ابراهيم والبفلة والدوکار في حالة سكون تام كأنهم مرسومون على الحائط المقابل ، اعترز المشهد تحت ثقله . . . كرت المعجلات على الأرض غير المتساوية .

من يعمل في سبوح البنيت عوالم وهيصة بهذا الشكل ، اليس هذا حمما وخرقا . . . اكندا يبارك البنيت في سبوعها . . . انها قد تموت في انة لحظة . . . شي مخيف .

- تعرف بأعم إبراهيم ابي واخذ عهد على ايد
الشيخ بتاعنا .

وتدرك ذلك اليوم ، كان الشيخ جالسا على
تحت الكتبة ، ومتكئا على نمرقة بجانيه ، وقد أمال
عمامته الخضراء على جبينه ، يالها من عمامة خضراء
اسعة مشرعة لأعلى ، يالجبينه النبيل ، وبالسماه
الحاجبين وسواد العينين ودقة الأنف وثرء الشفتين
وريح الرجولة الأسر في تناسق الملامح وامتلأ
الكتفين .

كان شوكت أفندي في ذلك اليوم جالسا على
أقصى طرف الكتبة محاذرا في هيئة توقيع متناهية
وهو يرجو الشيخ متذللا :

- والنبي يا عمي .. وحياة جلدك الرسول ..
والرجل صامت لا ينسج بينت شفء وانسا
تسرح عيونه في سماء الغرفة وأصابه المنقصة
تداعب في أناة حبات مسبحة صغيرة من اليسر
الأسود اللامع تندلى منها حلية فضية في غاية
الإياقة .

.. لحسن ما صونش العهد عمي بكسر ضهورى ..
لكن والنبي يا عمي أنا خلاص تمت على ابديك ..
عاوز أصون نفسي بالعهد .

وأرحل صامع سام أهدا .. من حدة
في صفا ، وأخيرا اعتدل في حسنة ..

- طيب يا شوكت أفندي ..
الدوکار يشى الهويتا .

- عارف يا عم إبراهيم انت لو شفت الشيخ
ده مش ممكن تشبع منه .. ياسلام .

وفي كابينة التليفون أغلق على نفسه الباب
الزجاجي وطقق بصرخ بشدة :

- ايوة يا عمي أنا شوكت .. ازيك يا عمي
.. سموس ايديك .. ايوة وجابت بت .. أنا
لكليك عشان كده .. السبوع الليلة .. ايوة
لا يد من حضورك والدراوش .. دا كلام ..
ياذن الله .. ضرورى .. حاضر .. أوع تتأخر ..
برل سلم المحطة العالي درية .. درجة ،
الدوکار في القاع ينتظره وفي قراره رضى صوفي
دامع ، نفس الاحساس الذى انتابه يوم أخذ
العهد .. سيكون سبوعا مباركا .. سبرى أخته
بعد مدة من التبحافى ، انتهى وهو بحس طعم
ضمها الى صدره بعد كل هذا الغياب .. سيفرح



الشيخ أيضا بلقائها . الشيخ .. شاب رضاه
.. كاسم .

- .. عم إبراهيم .

وهو يثالب إليه كانت الصلاة متقدمة بضوء
أبيض باهر لا يترك في أى مكان أثرا لظل ،
ومحمود الشرايى يتقدم الفرقة والفانلون على
ركبتيه يغنى يكاد يصغر عروق رقبتة ، ونرجس
تملا الدنيا رقصا متلألئة في الضوء .

والناس يلصقون القروش على جبينها
ويختلسون القرصات من أردائها .. وعم إبراهيم
يداه في حجره وأبهاما متلاصقان ، ينظر الى كل
شء يسكون نازلتى عنيد .
- منور يا عم إبراهيم .

شوكت أفندي لا يستقر في مكان يوزع
التحيات ويحتلس العرصات وهو ممتلئ ،
باحساسات داخرة عارمة ، لكن القلق يقبضه
فيقطع الصلاة ويفتح بابا في طرف قصي منها ،
وفي الفرقة الممتدة بضعة رجال يلبسون الجلايب
ويتعممون بشمبلان زرية على طواق من صوف
الغنم الأحمر ويمسكون بأيديهم نسخا متهرئة من
(دلائل الخيرات) يتلون منها مترنمين بأصوات

متحشجة كئيبة ، عيابه غشيتا من ضوء الصلاة فلم يرههم يهيون واقفين .
- مبروك يا شوكت افندى .. ربنا يجعلها نية مسعدة .

وسرح متسائلا : اتكون البنت مسعدة اذا تروحت رجلا مثل زوج اخته لا يسأل عن شيء .
- وعقبى لسبع الواد ان شاء الله .

نذر من مرأى الوجوه التى سبب مراهة نرد بحسبهم وخرج الى صحن الصلاة .. لكنه لا يطيق الدماء فى مكانه .

دخل على امراته فى غرفتها .. تبدو معتمة - جلس بجانبها على السرير . انحنى على اللقائف يتأمل وجه ابنته ، عيناها مغمضتان ، ترى حل ستوكان متثلتن بالفرع مثل عيون أمها ، نظر الى زوجته نظرة محملة بالكراهية المميقة .. ود لو يسحقها ، لكنه خرج ، عرج على المطبخ ، حماته هنالك بين عدد هائل من الحنظل ، عرجت عبه بقطعة لحم .. نفسه زاهدة فى ..

مرة أخرى الى صحن الصلاة ..
على نورجس كان ثمة سادة من العيون تتلصق به صدرها وتغيب فى فرجة بين ثدييهما الكبيرين .

داكنة غفل من الدهان ، دار على عفيه .. من الخير أن يرى ماذا هنالك بدلا من أن يصاب بالجنون .. استدار تاركا الصلاة خلعه .. الوشوشة التى تسرى تحت صحن الصلاة كالسم الذى يسرى فى العروق . مشى ، جسده مكين ووقع أقدامه على البلاط .. وضع يده على المقبض وفتح الباب ، لم ير شيئا لأول وهلة لكنه حس بقوة أن ثمة شيئا تحويه هذه الغرفة مختلفا تماما عما فى الصلاة ، نوع من السرور أصيل رائق .. قاتل والضحكات لها رنين كرنين الكرستال .

كان الشيخ متكئا على الكنبه وعمامته موضوعة بجانبه ، وشعره حالك السواد مفروق لامع ووجهه قوى السمرة متورد بالسرور ، والأخت جالسة على كرسي واطىء عند أقدامه وجهها مشرع اليه

والروح يبتسم فى رضى عميق .. قبض على مقبض الباب بعنف حتى كاد ينتزعه من الباب وابتسم محببا ابتسامه ضاعته فى لا مبالاتهم الصادقة .. نادى أخته ووقف خارجا ينتظرها ، خرجت اليه ، وقعت تحت بصره ، لم يرها ، الغضب يفتت حللا جسيده كالسرطان .

- ايه ده ... ؟

- ايه ده .. ايه هوا ده ... ؟

فتح عينيه ، كان طوق ثوبها يبدى بعض ثديها أبيض ناصع البياض ، نحى عينيه ومد يديه باحثا عن رقبتها ليخفيها ، لكنها تحركت حركة لينة وأفلتت منه دون جهد ، وانسلت داخلة دون خوف وأغلقت الباب وراءها على مهل .

ولدمعة بقى وراء الباب المقفل وهو يرتمش والبعوض تنهمر فى داخله ثم اندفع فجأة الى غرفة ربه . حر على ركبتيه ، ومن تحت السرير جذب مسددا قلميها بالرصاص وعلى وجهه مسدسان ، مسددا يده عن وجهه ، يدع الحرج . ولكن روحه ...

ولكن زوجته تملكت به باستماته ، وحماته تكلمه وتتوسل اليه لكن شيئا فى نظراتها اليه .. انهار جالسا على السرير وسقط المسدسان من يده ، كانا غير معشوين والحمد لله .

وفى الصباح قام متعبا مهدود القوة ، ووضع المنشقة على كتفه وخرج ، سار فى الطرقة الى دورة المياه .. عن له ان يجوس فى البيت الكبير ، الكل نائمون ، بقايا الليلة الماضية ، كراسى معترة بلا نظام ولمبات مطعانة باردة ، مشى الى دورة المياه نظر فى المرأة .. وجه لا لون له .. ناحت .. لو كان أكثر دكنة .. لو كانت ملاحه أكثر قوة .. لو كان شعره أسود حالكا .. تكس رأسه وبدأ يغسل يديه .



یقدما: بدرالدین ابوغازی

ساجی روح العصر

الشعراء انجريس وكفاي ويكولايديس هؤلاء الذين احبهم وارثيت بهم ووقف من خلالهم على روحها القديم ، كما طلب العرب راود محبته وتلاحقه مشاهدنا .

وكان ابن أم تاجي فواسته الثنوية حتى سافر إلى
لبنان لدراسة في فلورنسا حيث درس
من سنة 1911 إلى 1914 وعاد حيا مملًا في أعماله
التي كان قد بدأها في سوريا فصدرت أعماله الأولى
في سنة 1915.

ع. إن شئنا ما كان بشد ناجي إلى أجواء الهيأة
السعيدة فسأله إلى القاهرة واتخذ في بيت الفنانين بمصر
اللبان عرساً له .

وباني في هذه الصفة اتصال ناجي الاول باجاء طية
من خلال زيارته للامير والامام بعرة القرنه ووقعه المهوره
في ليل العيده الكرنك . . ولكنها رحلت كانت لتأخر فيها
وغيره الفنان في الصقق وانهار السائح وسميه الى المشاهده
والتيكل غير انها على اى حال كانت بمادة ارتباطه بالتقديم
والتيكل بسر الالهة المصرية واساطيرها . وكانت الحقائق
الى عوده حتى صحت طيه غيرا بالاً من عناصر فكره
وفيه .

ولكن نأجي لأللبب أن يعاود الرحلة إلى الغرب ،

وفي هذه المرة كاتب رحلته الى شيخ التائرين كلود
توبيه فاقام معه في بلدة جيبرني واتاح له ذلك الاتصال ببيع
الدرية وسامعه النظر الى الفئدة العذشوان ، بر سسباد
وسمرا اكثر من تأثره بمؤبيه وقد عاصر باجي فرة المخول
المظفرى والفن ، ودفعه السائرتة الى الهجرة الانسابوب
القلاني الذى عالج به بعضى أعماله الاولى وبعد حيناً عن
الرومانسية التى تبلى في لحيته الشهيرة (عظم بمؤبيه) وبدا
يحل مشول نورماندى بنظرة تأثره .

ولكن ناجر الذي كانت مصر القديمة تشوي في اعماقه

كان ناجي صدي لعصره .. وشاهدا على الأحداث
التي دارت في قلبه خلال الحقبة التي عاشها من سنة ١٩٨٨
١٩٥٦ وقد أمانته أحداث حياته والناصر التي ساهمت في
صياغة فكره وما أتاحت له ظروفه من سياحة وزرعات
أن يجتمع في ذاته أطرافا من روح مصر ، تلك التي مهدت
طريقه إلى الاسكندرية ، وتجمع الأشياء والمناظر
تتعدد واحد ملاق في حصصه بـ و بـ بـ بـ بـ بـ
لأول مرة وبعدها المرافق للتحريكيين
عبرها وفكرتها على أن تسع أشقاء جديدهم ويؤرجح
حاجا مؤلفا

هذا الشموخ الحضارى المصرى هو الذى ابركه الفنان
محمد ناجى بفكره ووعته ثقافته ودفعه طموحه الهنئ الى
ان يتنقذ ويعمل منه معاصر فنه .

قالی ای حد حق ناچی طموحه .. والی ای حسد
کاز معصرا بن غصه ..

هذا متجيب عليه أحداث حياته ، وآثاره الماثلة الآن
في « بحفه وفي الاماكن العامة والتي تشكل في مجموعها عشاركه
العتان في بناء الفن المصري المعاصر والخصائفة اليه .

أما أحداث حياته فنظامنا عند صباه بالإسكندرية في
بيت أبيه القائم على ترعة المنهودة .. تلقى فيه روح
المدنية الأوروبية وجوها الأوروبية التي ربطته بالثقافة
والموسيقى مع نسمة ريفية تعلمها لأركابي العائرة بترعة
المنهودة وهو شروى يحيط بصغافها بالاصفاة الى ان طاب
الغناء بجاء القرية حيث كانت اطيان أسرته ببلدة ابني

هذا المركب السكندري الريفي هو الذي شكل اطوار
حياة ناحي مصاحبه في بيئه اجواء من الشعر والادب العربي
القديم تتجسد نفسه من خلال مطالعاب جده و ابيه .
ولقد ظلت الاسكندريه تعيش في فكر ناحي . . اسكندريه



محكمة في الهواء

الفايق بالحيشة - ١٩٢٢

لوحة زيتية من

مجموعة مسجد ناجي

بحدائق الأهرام

بعد الانتهاء من عمل "بارباري اليونان" أصبحت عندى انشطة
منه بمراجعة لعدد من المطبوعات وفهم اصولها ..

وعاد ناجي الى طلبة والامام الى جانب ممارسته الفاضله

في كتابة سياحات شبابه انهارا بهو الاعداد

حقائق الكباش ومثال معنون اما سياحات النفوس فكانت

تدبر وراء اسرار مفساس الاشراف والافتراق من الحبس

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

في الى الفنى المسمى اللطيف والاعماله واحل ناجي بالوفال

لم يتوقف طويلا عند غناء التاتريه الطليق وربطها اللومى
ودفعه ولعه بالقاعدة والتصميم الى ان تزاحق بين غناء اللومى
وعمل الكون ..

فلم يلبث بعد لوحة المرحله

والوحته الكبرى «نهضة مصر» او موكب الرئيس

فى مجلس الامه ان انطد طريقه الى الحول ..

على ان المرحله الكبرى في حجبها

التي اطلقت بسمة من قامة الوان الكسوف

فغناه كانت بطلى انشائه تختلى وراء الحشوع

وشاعرنه التي كثيرا ما قيدها العادة وجبت في الاول

القولقة وتشكيل الجموع منتظما خرج به عن الضافية

المكسدة في التصوير وقادته الى اكتشاف شاعرة الشكل

وتصيرة اللون ..

ولعل هذه الارض الفطرية هي التي زادت قوما من

غيره جوجان مصور الجزر السحقة وهى ايضا الى

اطلقت على هذه الوجوه الحشبة التي اعادت اليه ذكرى

القامة النجوم ووجوه التحف الطبيعى ففى في طلاقة من

التغير يصور الاشخاص والجموع دون ان يتنى شغفه

بالبحث عن حكمة البناء والتصميم وغزالة اللون الى وادته

في روعة جعلت هذه اللوحات الحشبة تستحوذ على تقدير

النقاد حين عرضت في لندن سنة ١٩٣٦ وجعلت التيت

جالرى تقضى واحدة منها ..

وبعد عامين من رحلة الحيشة قطع ناجي رحلة اخرى

الى المنابع الاغريقية التي كان يمايشها ففكره الى زار اليونان

سنة ١٩٢٢ فتفرع على ترانها وكتب في موباته يقول :

« انه ينظر على الانسان العرب على النهضة الايطالية

دون البدء بفهم اصولها والرجوع الى مصيبتها في الفن

الانغريزي الى جانب حماسه للجوانب التي تكشفها في

اشخاص التاريخ معرائى الموسيقى والمسرح ويجمع قلمه
فاسباى الى جانب منارة الاستكشوفه وجامع آى العباس
مرسى .

هى لوحة فى الوانها وظلالها وتجمعها تشبه نوعا من
الحضور المسرحى لا يفيد منطق الواقع وانما تفيد مخيله
المتان وفكره ونفاثته .

على ان طموح ناخى العنى كان يخلق به فى قبة الجامعه
اللى اعد لها مجموعه من اللوحات تمثل منابع النسل مصدر
الحياه والخضاره لمصر .. ولو اتبع له ان يحقق هذا العمل
الكبير لكان ازوع اعماله الصفحه الجديده .

وظل ناخى محققا فى سماء الموضوع الكبير الى ان رده
رحله قبرص الى ابداع مجموعه من الفنايات اللوئية .
هنا عاد الشاعر الذى فينده القاعده والخضوع للنظام الى
برايجه الطلقة تلك التى شهدناها فى الوان البهشة المتوقده
وطبيعتها الضاربة .. كما شهدناها ازوع ماتكون فى عجلاته
الخطية التى شارف فيها الروعه واودعها حساسيته للونيه
بعيدا عن شغل التكوين والمعمار .

وجاء ختام رحله ناخى فى مستقره امام حفارة الأهرام
حيث أقام مرسمه الذى حولته النولة الى مسطح .. وحيث
اطال اسجواب الاسرار المصرية القديمة ..

عاش ناخى حياه مصره .. مصر عاشت فيه كل
حدا .. واستند فى قلب جيل واحد .. كان التراث متجما
من منبع الجيل الى جانب المصادر التى لذته بها
حدا .. الاسفى ومنابع القارة الإفريقية ..
له فى ناخى كل هذه الأفاق وان ظل مرتبط
فى الجذور لوصاله حاميته معالم المصرية فى
الخيبر العتيق ، بأهليه روح مصره .

الفن الحديث

بين متحفه المؤقت .. ومتحفه الدائم :

اعلن الدكتور ثروت عكاشة فى افتتاح المتحف المصر المؤقت
لمتحف الفن الحديث بالدقى عن إقامة متحف جديد للفن
الحديث وضع حجره الاساسى هذا الشهر بمدينة متحف
محمد محمود خليل .. تلك الحدبة التى ظل المجلس الأعلى
للفنون والآداب يطالب بخصيصها لإقامة متحف الفن
الحديث وذلك حفاظا على الموقع الحيث بالمتحف الاول
وباعتبار ان مجموعة متحف الفن الحديث تانى استكمالا
للعمرة التى يمثلها مجموعة متحف محمد محمود خليل .
وهامى ذى استجابة الدكتور ثروت عكاشة تحقق رغبة
جديرة بالاعراف والتقدير .

لقد حرمت القاهرة من متحف للفنوا الحديثه منذ
عبد الوادى على المبني التراثى الذى كان مقرا للمتحف
شارح قصر التيل والذى يندر ان يتكرر طرازه وماكان
يحتويه من روائع فنون الحرفيين القاهريين .



الوجه - صلاح عبد الكريم



برج الثور - عفت ناخى

نهضة مصر - ١٩٢٥
لوحه رد ه. بقاءه
مجلس الشيوخ القاهره

والإسبويه المعاصرة وهي شئ دلت أن معظم طائفة
الخاص .

و رويد المتحف المتاح الزاوية من هذه الفتور في
الاعمال عن طريق التبادل بينها وبين بعض الاعمال المصرية
المتاحرة .

[illegible]

اعیاد ہائیس :

قبل أن يرحل من عالم على موعد العدم المأساوي لبلاده وأوربا
جد له الاحتمالات ... وقد بدأت أعداد هائلة من الناس في
التجترأ ويعرضون لقلبه مجلس الفنون البريطاني في لندن
جمع أعمالا تمثل مراحل تطور هذا الفنان العظيم .. شيخ
العصر الحديث الذي ولد بفرنسا سنة ١٨٦٩ وعاش بها
سنة ١٩٥٥ وعاصر ثورات الفن الحديث منذ السبعينيات إلى
ما بعد الحرب ... وكان فيه رحلة بطور باهر خلال هذه
التجربة التي غاصر بها الفنان القرن التاسع عشر حتى بدايات
التسعينيات من القرن العشرين ..

وعندما تدرك اسم مائيس يعود بنا الأيام الى السنوات الأولى من كفاح هذا الفتى الذي تزيد له ان يدرس القانون فمجرد على هذه الدراسة كما نورد مائيس ودينا وستراي ... وسنجد قبل مطلع القرن دراساته في القانون المتجذلة على سبيله المصور الفرنسي الكسبر جوستاف مورو ... وسيمه الى المؤلف لدراسة الاقدمين والتي لندون لدراسة مورو ... ثم تأتي عام ١٩٤٠ وهو عليه هامة في

ولكن الأسف على هذا الماء الذي صاعق في حمى
الفتنة ولم يجد الى تويضه سبيل يخفف عن ثوبه عودة
أعمال فاسا الى هذا القصر المؤقت الذي "يسوع" به
رواها ، ويخفف به "فينا" هذا السروح القوي الذي عبر
في قصر الكفون يضم منحلا للميتسفات الفضة ، ووجدنا
للفي الحديث وقاعة للمعروف، وبكته وقاعة للشيشع
والوسعي والمحاضر ومجلس اللاد
فيما راسم للجان .

حشاء فيه ميكانه سمام على
عند الخيرة نصير في تصور
مباحث الفن فهي ليس مجرد
وإدراكها في قبل ذلك وعنده
طائفا وانما في محتملها

وإذا كانت الظروف قد تدعو إلى تنفيذ هذا المشروع الكبير مرحليا فليس في تصميمات البناء ما يمنع الاستفادة من بعض أقسامه واعتناؤها ولو به في السبق لمواجهة حاجب الثغافه العاجله الى ان يستكمل قصر القون بموامره جمعها به

في ان الامر لاسعى ان يعف عبد القاه الماني الكرسي
والعاقبات والمبارج وانما يجب الخطط للرسالة العفاهه
لهذا القصر والاعداد مد ان لعنه محف القى الحد
يجب يكون مركزا نفاضا شاما مصدره المطبوعات وميد
الدراسات ويعوم يدور هام في السقف القى في طريق
الحاضرات والافلام والعاريه .. وهذا سطلب ان يكون
للمحفظ ميد ان هائه استشاره بعد الخطط الارام
يحدد شخصيه هذا المحف في مباحث القصر الحديثه

ولقد كان عسراً أن يجمع هذا المصحف الزائع الفاتحة
لصوت القرن العشرين لتصور الإعجازات وبعض الواسع
المناجح لمخاض التي في العالم إلا أنه قد مضى هذا التصور
إلى حد ما مصحف المستسحب وهذا الاعتبار يدعو إلى
العمل من الآن على أن يمثل هذا المصحف القرون الأخيرة



الحظيبي - رالف عياد

تاريخ الفن الحديث حين يعرض ماتيس مع لافانك وديران وروبن صالون الخريف أعمالاً فيها تمرد على القيم الفنية السائدة. وفي حين بعيد المدى لأعمال الفنانين الآخرين، فإن ماتيس كان في أواخر القرن التاسع عشر. وعرضه لوحات ماتيس ورفاقه إلى جانب تمثال لحيات تعلد نيج على أسلوب دونا تلو فيدت المقارنة بين التمثال التقليدي والسماوات الحمراء والانهيار الصفراء والوجوه الخضراء لماتيس ورفاقه... ولدت ذلك التنافس نظر الناقد الكبير لويس فوكسيل فأرسل عبارة الشهيرة «دونا تلو بين القساري»... وصارت هذه العبارة التي أوجدتها المصادفة اسماً لاتجاه هؤلاء الفنانين الذين مثل قتهم للأدهان صورة الوحش القساري في تمردهم وجموحه عن المألوف.

ومن هنا جاء ميلاد مذهب القساري أو الوحشيين ومفي هنري ماتيس في زحفه مع «القساري» وأخذوا يقرؤون معارض باريس ناشبين ادواتهم اللونية الجريئة في ادوات الأكاديمية الصامتة وفي رقة ألوان الطيف الناعمة.

وبينما اكتفت التزعة الباترية بتحرير نظره الفنان الخارجية لمشاهد الطبيعة وفتحت الأعين على اثر نور النهار وتحولاته على اللون فإن مذهب القساري مفي



الحماشي - جاديه سري

في التعبير عن حقيقته بعد أن يسلط كل العواطف والانفعالات فهو في هذا يقبض لعنان معاصر مثل كوكوشكا الذي يعرض من خلال الوجه على "ن يطفئنا على كل نبضات النفس وابعالات المشاعر .

ونأتي تجديد مانيس ايضا من ناحية اخرى إذ هو يتمرد على المنظور والظلال والنور الخارجى وبدع اللون نفسه بشع نوره الخاص في مسطحات التسيبها من رحلته الى الشرق الذي اضفى على فنه مسخته الزخرفية كما اصبحت التمننات الفارسية على خطوطه رقة وفوة لا يبارى. لقد خلق مانيس في آفاق كثيرة .. عاش في مراكز وى جزر تاهسى واستقر به المصاف في نيس ذلك الموقع من الأرض الذي وجد فيه سحر الانبهار بالعجاية ولعى عتده اسرار غنائه .

ومن هذا الموقع ارسل مانيس هبر سنوات حياته الطويلة براتيحه للحياة من خلال المرأة كما تمثلها في فنه وعق اكتشافه لمر السعادة الكامن في الأشياء التي اضفى . مداخل البيوت والمفاد والأزهار .

وشرب النازل التي ندعوك الى حب الأشياء الصغيرة والحرر . بالسلام والسمي الى استعلاء حسي الجسد الذي استنحل في . به كايبر . . . لقد كان مانيس يقول « انى حذر . . . والدعة والصفاء . . . فن يرسل . . . الكار . . . يعولهم ويكون لهم معناه متعدد ويرىكون اليه بعد العناء . »

وهذه العبارة تصور رسالة مانيس ووعيته لعالمنا الملق . . . وهي وصية ظل امينا عليها منذ بواكير فنه حتى اعماله الأخيرة التي تشجع ببساطتها الأخاذة مسيرة عبيدة في النفوس .



فتاة - مانيس

خطوه ابعد . . . ومنح الفنان حرية مطلقة في 'لاداء' في التعبير عن اللون كما تراء نفسه الداخلة لا كما يرون العين ووفقا لما لتعبيه بلمة التعبير الشد . . . على اللون .

ويعتد . . . كانت حاسسي مانيس . . . من روح المعاش والمسة القائمة في الأشياء فان دوفى غير عن البهجة المارة في عالم طليق كانه حلم نفس مسترسلة على سجاياها بينما لاصى روى وفلانك في أعماق الماسة الانسانية وهسوروا جميعا باخذاد الوانهم ملامح عصرهم وفقا لرؤية خاصة بكل منهم وان جميعها فكر مشترك حول اللون كقيمة تعبيرية وتحرره من عقال النظرة التقليدية .

واذا كانت « الفوفزم » او الوحشية لم تنش طويلا كملهب موحد الا انها عاشت غير امتداداتها في التعبيرية والنزعة المستقبلية كما انها تعش في كل لمسة حرة من لمسات التعبير الفني ، ولم يكن اللون وحده هو تجديد مانيس وانما جاء تجديده ايضا في التكوين وفي اسلوب التعبير فعندما يصور مانيس امرأة مثلا فانه يختزل وجهها الى شكل مبسوط في خطوط مناسبة مركزة وبكاد يسقط عن اللامع مشخصاتها ولكن الوجه عنده لا يفقد مع ذلك تعبيره بل انه يصوغ من اللامع الانسانية النافضة شكلا تصويريا آخر يساهم فيما يخططه من أجواء الحياة الداخلية

أوسكار كوكوشكا

والتعبيرية الجديدة

بقلم: محمد شفيق

حصان - ١٩٦٢

مصر لابد أن يسمى الفنان سعيًا إبداعيًا لادراك طبيعة
العالم الذي يدور حوله . فمن نتاج هذا السعي الإيجابي
سيتولد فن جديد من كوال عديد من التجارب الواسعة -
جميعه الواقع المباني الذي يعيش فيه - هذا الواقع الذي
كان يطعمه يتحرك كله نحو نقطة مبتلاة ، نحو قفزة ،
نحو أكبر سكال لأي منافسة لقوة ووحشية ولا الصانبة :
نحو الحرب - لقد اشتبك كوكوشكا كعجندة في الحرب
العالية الأولى ، وفيها رأى حقيقة الواقع أمامه مباشرة ،
عاريًا تمامًا بلا أي زخرف أو غلا . يمكن أن يخلف من وقع
مرايته ، فقد رأى أن الصراع هو الذي يعرك العالم ، ولكن
الناس في الحياة اليومية العادية دائمًا ماتمكن من إخفاء حدته
وقسوته ، فهم يحملون في داخلهم مشاعر الوحشية والعنف
التي تبقى دائمًا خلف ستار يعجبها ، يقومون بصنع
- الفنية - شكلية تغطي مشاعرهم الحقيقية ليبدوا أمام
الآخرين في الظاهر والهيئة التي يريدونها لأنفسهم - لقد
رأى بعينه كيف نسجت هذه الأفاعي الزائلة المسجلة فجاء وبكل
قوة وقت الصراع الوحشي الذي يشنه الإنسان ضد أخيه
الإنسان الآن . الحروب - لهذا كانت تجربة الحرب من أعنف
المجارب التي عملت على تشكيل رؤية كوكوشكا للإنسان
والعالم ، وهي التي ساعدته بمعناها على أن يتمكن من
صياغة منهجه في الفن - فقد بقى يؤمن بأن دور الفنان
الحقيقي هو في قدرته على التلاذ إلى حقيقة الواقع لا تقليده -
وقد ظل يعمل بدوره على تجليبه هذه الإقنعة حتى أصبح
عمله ينحصر في اصطلاح تلك اللحظات الحادثة التي يتقل

إذا كان هناك في قرنتا الحال من الفنانين ما اعتلا
فهم بهب الإنسان ، انساني القرن العشرين ، ولما
أعماهم بالعبث عنه ، والعبث ربح من عصره ، فكل ما فيه من غير وشر ، من سطوة ، شعاع ، من قوة
والم ، فان أوسكار كوكوشكا سيكون دائمًا واحدًا من أبرز
هؤلاء الفنانين النادرين - لقد أمكن لحاسسته الرفعة أن
يسرب لكل سر أعماق الحياة - حسنة - بما يحمله من
مصاصات حادة قاسية ، وبما يحمله طروى الدمة المعاصرة
من مصاب حسنة وبوعة - يجب تكون العصر على العير
عن هذه الحياة فينا ليست بالثاني إلا قدره حادة لا يمكن
أن سافر بسهولة إلا عند الفنان الذي استطاع أن يعيش
هذه الحياة ، إلا عند الفنان الذي أمكنه أن ينظر من خلال
تلك القشور السميكة التي دائمًا ماتكسو الواقع وتصعبه ،
والتي دائمًا أيضًا ماتدفع الفنان ، بنفس القدر ، إلى دفنها
وازالتها أمام عته هو وأمام عيون الآخرين ، حتى تنكشف
حقيقة هذا العالم ، فتطوى معها مظاهر التقصد والتارم
والصراع المرير كي تظهر من جديد وتنبثق - كالنجم -
طبيعة الإنسان - وجوهه - الأصل -

من هنا تبرز لنا حقيقة بسيطة ، ولكنها ذات دلالة
عميقة ، وتتركز في أنه ليس مجرد وجود الفنان في عصر
معين دليلًا على توافر إمكانات التعبير عن هذا العصر أو
تمثيله وتجسيده فنيًا - إذ أنه لابد لكي يستطيع الفنان
أن يعبر عن روح عصره حقًا ، أن يعيشه بكل ما فيه من
أعماق ، ومن أبعاد ممكنة ، ومن تجارب وغيرات هي في
حقيقتها الحيوث التي تنسج ملامح هذا العصر وتشكل طابعه

مظاهر اتصاله بالفن عبارة عن كتب عليه بالرسومات الملونة المختلفة الأشكال تصور أساطير الإغريق ، أعطاه له أبوه عندما كان في الخامسة من عمره . ومن ثم أخذت حياته بعد ذلك تتطوّر بوضوح : فقد أسس الأب ابنه عند الإبن بندق الإحساس بالحركة واكتشف عالمه كما كان منه إلا أن أدرك أن ربه ابن مدرسة العلوم والصناعات فبينما « وهذا كان منه أن سهرهم كل ما يراه من حوله ابتداء من البداية الأولية لمن النقل الخرفي عن النماذج الصائفة والتمه » تلك النماذج التي دائما يتقدمونها لكل دارس رسم إلى تلك الملاحظات النظرية المتغيرة الصائفة التي تدور في جو فني مليء بالتوتر الشديد ، والذي كان متعبا حوّل بسط الصراع الإبداعي ، حول القديم والجديد في أسلوب الصناعة والفن والرؤية الإنسانية العامة ، حول هذا الموضوع اتخاذ الطريق الأكاديمي القديم ، ذلك الطريق الذي لم يعد له مضمون أن يقدم للفنان سوى إمكانيات محدودة وهزيلة في ممارسة الخلق الفني ، أم العمل برؤيا الفنان الجديد ، رؤيا المنهج التآثري أو الانطباعي الذي كان في ذلك الوقت منه بدور جديدة وانقلابا شاملا في مفهوم الفن . لقد كان من دور ذلك الصراع أن يبدئ أوسكار وأصبح يشبهه . وفي خلال هذا الجو المتصادم ، هذا الجو الذي أصبح فيه الفنان لناس جزء . لا يتجزأ منه ، كان لابد أن يبحث عن حل .

الإنسان فيها عن قنائه - عندئذ - وعندئذ فقط - يصود
الإنسان إلى طبيعته الانسانية - وهنا يبدأ عمل الفنان - وفي
هذا العمل سوف تشرع تصديق الواقع - وسوف ترى مختلف
المناسبات التي تعبر - في صدق - عن مشاعر صاحبها -
ستشعر كيف استغلصها الفنان خلال مظاهر الزيف التي
تحتط بها - وكيف تمكن بالفعل من النقاطها - لأب سجد
مثلا إن الشعور بالذبول والإلم والوجه الموحى الخفية
لا يفيقه قناع السعادة والرفي العطنج - وإن الشعور
بالجهد والحب والمفولة لا تكتبه مظاهر العصر والذنية
وشروط الحياة الحديثة -

لكل عمل من أعمال كوكبوسكا انما يبدو لنا دائما كالوميض ، كالقصر الساطع الذي ياتي على الأسياس في غلظه نادره خاطفه ، فيكتشف عن خباياها القاصيه وحقيقه جوهريه ، فالتصور عنده سواء كان يتناول انسانا ام متفرا طبيعيا انما يظهر لنا على الدوام وهو في أعلى قمته التعبيرية ، في تلك اللحظه التي تبدو فيها الأشياء وهي محمله بالحركه والتوتر والصرع الباطني - في تلك اللحظه التي تسعى فيها حركة الأشياء نحو نقطتها النهائية - عندها نحل المتناقضات التي دائما ما عاينل الى الاحتفاظ بالأوضاع الثابتة الساكنة معقدة بذلك توازنهما الخاص والتي تسعى بـ من ذاتها - الى ضرورة التفتح وتوسعي الى فُرش توفّر من نوع آخر .

إن الإحساس بالزمن والحركة هو الذي
 الحافظة إبداعها الكاملة • وذلك مايجده واضحا في
 الفنان للصفة الإنسانية بنسبة ١١ • لو
 قوة الإنسان • وفي سائر •
 عصبية أطراف بشرية • كما في حركة الراح وعنها وفي
 تقلص من كل جانب جسدي وجعل افراة في حالة متماثل
 (لوحة عروس الريح) • وفي سهل خل نسب على جسمه •
 وفي تقلص عضلات أسد يجم لانفراش شعبيته • اننا نجد
 أن تجسيم الحركة والإحساس بالحركة واضح حتى في أشكال
 المباني والعمارات التي تبدو متماثلة بغير حياء والمكانات
 غاية في طول النظر الطبيعي الخط (لوحة فسيفساء) •

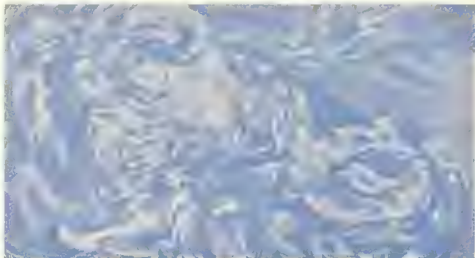
سوف نجد في كل عمل من أعمال كوركوسكا ذلك الاهتمام الدائم بتسجيل لحظة الاختراق هذه - وفي صياغة تلك اللحظة تعتمد اعتمادا روسيا على الاسكانيات النوعية التي تقدمها الوسائط التصويرية - مستفيدة من خبرات الفن المعاصر - ان عمله في هذا يشبه الى حد كبير الجهد الذي يبذل في بناء سيمفونية او قصيدة من الشعر - ومن هنا يمكن ان نلهم قول - توماس هان - عندما قال : ان كوركوسكا يبدو لي كوهل عام للتصوير الحديث .

فترة التكوين :

ومن وراء ذلك تكمن حياة باكلها - حياة قضاها
كوكوشكا في ممارسة احب عمل لنفسه وهو الرسم
والتصوير - وقد ولد اوسكار في اول مارس عام ١٨٨٦ في
بلدة « بوشلام » على ضفاف الدانوب الكبير - وكانت اول



نورمیریہ (گارل مول)



والأحدث إلى درونه في صوة التجريدية - بحيث كان
من الطبيعي أن يجرى من جديد مشكلة التناقض الأساسي في
نفسه ، وأن يقدم لها تدينيما جديدا ، لقد دفعت الجريده
إلى أعمال الفنان وأحاسيسه المتخفيه عمقه
في الفن - الأساسي - بحيث لم يعد له تعلم
الشيء ، وهو في التجريدات الحاصلة - ثمة وجود عيني
مستقل ، فالمسؤول الدال على الوهم من ذلك يعني : على
هل يمكن أن يصفى التناقض - كما تشير إلى ذلك مختلف
التطبيقات التجريدية - بين ذات الفنان والعالم الموضوعي
الواقعي - هل يمكن أن يفتحي التناقض بين الفنان والفنان
ويعين الواقع الموضوعي الذي اتاه هو نفسه ذلك الانتمال ؟
وبين ذلك فإن هذا السؤال لا يبدو له أنه سؤال خاص
بالتفاهة الفنية وهذا - بل أيضا هو سؤال يرتكز أساسا
على أصل متفكره الإنسان - بحيث تكون الإجابة
عليه هي في الوقت ذاته الإجابة على السؤال العام المتشمل
عن الإنسان وعلاقته بالعالم المحيط - أن الإجابة عليه
- بوجه العموم - هي الإجابة عن السؤال الفلسفي الدائم
المتعلق بتحديد طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع ، حقيقة
أن مشكلة علاقة الذات بالموضوع عندما تطرح في مجال
الفن فأننا لابد أن ننتظر أن نأخذ مكانة نوعية خاصة بها ،
ولكن مع ذلك تبقى جذور المشكلة ذات أساس شامل أعم -
أن الفن الحديث من خلال الجريدية قد وضع علاقة الذات
بالموضوع وضعا خاصا - فالفنان أيضا يبدأ عمله - متخطيا
عن كل ارتباطه بالواقع الموضوعي - بمحاولة تصوؤير
"مفالاته" أو أكثر من هذا - أن المفالة ذاتها بتشكل
لنفسه هي التي تضاع التصوير - وفيها تصبح لغة اليد
تشكل ضربات القماش الباشرة هي للخط الأول لشاعر الفنان

داحله هو ، أو ما ينعكس منه على مشاعره ، التي نقل
إيجابيه دائما . وفي هنا منشأ الجانب الذاتي الذي يعي
دائما كجزء لا يتجزأ من أصول الواقع التصيري . وهذا
الانجذاب الذاتي يبدأ من تعريف صور الواقع - ويتبنى -
الوقت ذاته . والاحتفاظ بواقعية هذه الصور ، وهذا يجري
لتفاعل العنصر الذاتي والموضوعي . ولأن لجانب الكواضي دائما
ما يبرز في التصيرية فقد جعلها ذلك اهلا لأن تصدر نقطة
الصراع والخلاف الأساسي في الزمن الحديث أن أي خلاف
وصراع في الفن الحديث لا ينتشبه إلا عند فقدان الوقت من
الواقع . فمن هنا ، فإن الفنان ، من وقته لواقع وصرا
مطلقا ، أم من نقله ، من التجريدات أم من الواقعيات -
على اختلاف أساليبها . لذا كان من الطبيعي بالنسبة لفنان
أدري أن يحدث له موقفا واضحا أن يجره هذا الصراع إلى
تشركه .



الطريق

وفي مكان آخر نراه يصف ملاحظته الجديدة :
 «التي استخدم لأول مرة لشي فقط قضاء اللوحة التي سيجعل
 لهذا في محض خفة ، ولكن للتعاقد بشكل أكثر عمقا إلى
 موضوع - ان الشيء الذي اود تنفيذه في عمل هو في رؤية
 العزلة : لكي يمكن حذف الواقع . لاخراج العالم الخارجي
 بالوسيلة المثلى ، وهي نفسها الرغبة التي تهلك كل
 الناس ، وخاصة الغالبى المبرهن ، عندما يكون العالم
 «الداخلي» هو عالم الانفعال الشخصي» . ان المشكلة التي
 يواجهها كوكوشكا هنا هي مشكلة التعبير عن تحول المنصر
 إلى جردى الى النموذج الملم . ويتركز حلها في مقدمة الفنان



أندرو فورج

إنسان ، فقط استطيع تصوير هؤلاء الناس الذين
معهم . أننى استطيع أن أرسم فقط ذلك الشيء الذى
يبدو فى عالى . يسمى الحب . السـ
تكون مناسبة « (٩) » .

إن كوكوشكا هو من ذلك النمط من الفنانين الذين
الذين تنصب عتائهم الرئيسية على صدى
فى نفوسهم . واتجاههم هو اتجاه المتأخرين
بكل ما يجرى فى الحياة . فكل موضوع
محبنا ، وكل حادثة هى حدث فى
والاستجابة لديهم . كما يقول جيتكز : انظر دائما من الأشياء
الذى آثارها ، « ويرى مثل هؤلاء الناس جوهر الأشياء
الحقيقى كما فى العانى والقيم التى يراها الناس فيها
المواقف التى تترها الأشياء والتأملات التى تبعثها ،
والأحلام التى تحركها ، والألوان والانفعالات التى تقضى
بها عزلة الإنسان الباطنة - فى هذه العانى تكمن أهمية
الأشياء . ويسمى هؤلاء الفنانين إلى أرباب أنفسهم فى
الأشياء - أو ربما الأفضل هو القول استغاب الأشياء
فى نفوسهم « (١٠) » .

لقد ارتبطت تسمية كوكوشكا - وهى التى يبلورت فى
أوائل هذا القرن - بتزعة مدائية وتلقائية هى جزء لا يتجزأ
منها . إن رفضه للحياة الحديثة (المودرن) قد أغلقت إلى
كرهه لكل مظاهر هذه الحياة . وقد أصبح لهذا أن كل تقدم
تكنولوجى وحضارى هو مجرد زخرفة وتزيين للحياة
الإنسانية « الأصلية » ، ومن ثم يكون هذا التقدم متفصلا
عن مجرى التقدم البشرى وخارجا عنه . ومن هنا نشأ

(٩) مجلة The Listener من حديث
Andrew Forge مع كوكوشكا . سبتمبر ١٩٦٢
(١٠) إيرل سكر : الفن والحياة - ترجمة :
حميد محمود - ص ٢٩٨ .

مفهومة المثالى الخالص ، أو بمعنى آخر ، استنساخه
الخيالي . فقد دعى فى يوم إلى زيارة لينينبولد لتصوير
، وعندما رآها للوهلة الأولى أصابته صدمة
مظاهر هذه المدينة ، « لأنها لم تأخذ نموها
سوى الطمس . ذلك الشيء الذى أحبه فى أى مدينة » .
دعى مفهوم مثالى الفن . فالنـ
حسن ، يمارسه الإنسان لأنه جزء
« وهو ابتداء يقوم أساسه على
لعدة السنين . حيث أن تدخل
المنشأ الذى يعطى هو تقييد له وعرفلة لاستمراره
وهو يقول : « كلهم يحذرون عن النظريات والشكل ومن
كل ما يشابه ذلك . إلا أن هذه الأشياء لا تثير اهتمامى
أبدا ... أننى أكره النظريات » (١١) .

ولكن قد يبدو هذا القول غريبا ، لا لأنه يصدر من
فنان - أو أنما عادة ما نسمع من الفنانين بأشكال هذه
الحديدات الخالية فى الظاهر للتلقائية عملية الخلق الفنى
القائمة على الإلهام ولا تدخل فيها بحال أى معرفة أو
إدراك ذهنى - ولكن لأنه قول يصدر عن استاذ مدرس
الفن ، من مؤسس أكبر مدرسة معاصرة فى الفن فى أوروبا ،
وهى « مدرسة الرؤية » فى سانتبوج .

مدرسة الرؤية

ألا أن معرفتنا لتزوج هذه المدرسة سوف يساعدنا
ماتبع على تفهم أن هذا التناقض - التناقض بين الفن
كدراسة والفن كممارسة ابتاع هو - هو أساسا تناقض
شكلى . فنحن الموقف الذى التزمه الفنان فى عملية الخلق
الفنى قد التزمه هنا تدرس الفن . لقد ظل يؤمن بأن
الآن إذا تحول إلى مجرد تطبيق مجموعة محدودة صارمة
من القواعد السبقة فسوف يفقد جوهره الحقيقي ، وعلى
هذا كون أولى خطوات أى فنان هى فى رفض أمثال هذه

(١١) حديث أندريه فورج .



بورنيه - المسرحية الجديدة

بلا زيف او افعال .. لذا يجده لا يصرف حر الرسم . وهو لا يبدأ الرسم من التماذج الجالسة بلا حراك ، كالتصميم الصامتة (البنية) ، ولكن يبدأ من إعطاء هذه التماذج حركه وفكره الكاملة ، حتى يتصرفوا تصرفا طبيعيا ، فيمكن ان يقرأوا وأن يمشوا ويتكلموا - ان الفنان هنا في حاجة اليهم ، فقط كما يودون هم ان يتصرفوا لو كانوا مطلقين بحرية ، وليس تحت ضغط - وكوكوشكا يشبه هذه العملية ، بعملية فتح القلب . وهو يسمي هذا النوع من الفنانين ، بفاتحي القلب السيكولوجي . والفنان هنا يقوم ، بالفعل ، بفتح ذلك القلب الذي مغلق به الإنسان ، ويترع ذلك القناع الذي يرتديه الناس الذي تبدو تصرفاتهم وحركاتهم وأفعالهم بمطابقة حاسمة للجماعات التي تحتاج دائما الى بدهة ، بدهة صواب المعنوية والشكلية .

أعماله الأخيرة اللاسه

ولكن هل يعني ان كوكوشكا لثولوا مرفض التقليد الاكاديمية لجهودها وعدم مقدرتها على تبديل طبيعته الحسية خدسه والتعبير عنها ، انه يرفض كل تقاليد ؟ كلا ، فالفن عندنا لا يعيش بلا تقاليد ، والمشكلة لا تبدأ الا عند الفنان لتفاد فنية معينة . لقد كتب عدد من نقاد الفن كثيرا عن محاولات كوكوشكا وجهوده الطويلة ايام دراسته في سبيل احيا ، النعت البدائي والنعت الزنجي المشاري ، والفن الشرقي بوجه عام . وقام لهذا عام ١٩٢٩ برحلة طويلة زار فيها افريقيا وبلاد الشرق الاوسط ومصر . الا انه لم يلتزم ان قترت حماسه لانطلاق نابع هذه الجهود ، ثم تحول عنها مباشرة . لماذا ؟ هذا مايجيب عليه كوكوشكا بقوله العميق الدلالة : « هناك لا تستطيع ان تقلد في المكان الذي لا يكون لك فيه جذور ، فليس عندي جذور في اواسط افريقيا او في المكسيك القديمة او في الشرق الاقصى . ينبغي عليك ان تكون اصنا » . ان كوكوشكا لايري نفسه دائما الا على انه فنان اوروبي ، وجذور تقاليده لا يستقيها من أي مكان خلاف أوروبا ، وهو مايمسه بالطريق الأوروبي او الطريق الافريقي - اللاتيني ، فليه يجد جذور ثقافته وحضارته . ومن ثم فانه يشعر بالضياع الكامل عندما يفقد روابطه الضرورية بأسلافه الافريق القدماء . ومع ذلك فان احتياجه للتقاليد الافريقية لا ينبع من مجرد الاحتياج للتقليد ، ولكن من حاجته الماسة لتلك الروابط الضرورية

التي تربطه بالانسانية . فمن هذه التقاليد يستمد كل ميراثه الروحي ، وهو يشعر بعشق الانتباه ، تقاليد الفنانين الأوروبيين . كلامه قد اعطوت شيئا ما ، ودائما مايعطون مره بعد مره . انني لا أستطيع العيش بدونهم . ففي الوقت بعد الآخر ، أخذ في التحدث مع واحد من هؤلاء الاساتذه ، فهي بالنسبة لي عملية معادلة ، انني اقبل الاطا من الناس في حياتي ، الا انهم لا يعطوني الكثير . ولكن نصف ساعة القصيصا في اعاده رؤية استاذ قديم يغيرني عن شيء جديد ، اقصيصها وأنا متدهش ... ان ذلك يبدو لي كمائلة معقدة عميقة الجذور . ومن ثم فاني أرجع دائما الى الافريق القدماء . لا أود ان اتعبس مطلقا على الاستنتاج ، على التقليد ، لان ذلك هو الكفر واللجنة صحتها . واحساسى بهذا انما هو نابع عن عبادة عميقة (١٣)

ان احساسه بقصوره الانتباه ، الى تقاليد الاغربية انما يرتبط عنده ، كما رأينا - باحساس عميق بالانسانية - فهو يؤمن تماما بتلك الحكمة الافريقية التي قال بها مروتاجوس : « ان الإنسان مقياس كل الاشياء » . فلو انصتعت من الانسان انسانته فلابد ان نأخذ القياس ، وذلك مؤده ان بفقد التناسب ، ويتحول المجتمع تبعا لذلك الى الفوضى والفسوة . ان كوكوشكا يرى ان العالم اليوم انما يصور بحاله عمسة من التوتر والصراع ، وهو توتر مرتبط بوجود الفراغ في عقول الناس ، فليس لديهم اتجاه عقل . لذلك يبدو هذا الاتجاه ، ونتيجة ذلك هي الفسوة المربعة ، عدا الا حياء الا انساني ، وذلك كله انما يرجع الى فقد

نفسنا بالماضي ، بالاجداد ، بالتقاليد . انما هي في الحقيقة ، الرئيسية عن الواقع قد اودعها كوكوشكا في أول عمل درامي له ، وكان ذلك في وقت مبكر للغاية ، فله الممكتمة عندما كان في الثامنة عشرة من عمره ، وسعواها . فائل اهل النساء ، في هذه المسرحية تستطيع تلخيص اول بوادر اتجاه درامي كامل ، اخذ منذ تلك الفترة في استعمال علامته شيئا فنييا ، وهو الاتجاه التنبهي بشكلها التناسبي . فهنا يلتقي الحس التشكيل مع الدراما عند فنان واحد . لم يكتب كوكوشكا هذه المسرحية كقص درامي ، ولكنه ابتكرها من توه على خشبة المسرح ، لقد جاء هذا بوح اللحظة . فقد تمكنته يوما هو مجموعة من صداقاته فكرة ان يقوموا بعمل مسرحية في الهواء الطلق . كاتب هذه الفكرة في حد ذاتها تستهويهم الى أقصى حد . ولكن اللعبة الوحيدة حتى هذه اللحظة كانت في عدم وجود نص مسرحي لديهم ، كان الممثلون جاهزين ، وكان هناك كل شيء ، التوسيقى . لقد اذت حاجتهم لكلمات نص مسرحي في ظروف كهذه ، انن ، الى ضرورة ظهور نوع مغاير عن الصياغة الدرامية المقاسة . فالمشكلة ، انن ، كما يقول كوكوشكا هي مشكلة أسلوب ، نهط ، كاسلوب بونيكو ورمشت مثلا .

فلاخر الفنية ، انن ، لا تظهر الا عند الحاجة اليها . وتجيء اساسا لكي تمكن الفنان من تطبيق اهداف فكرية او تكتيكية . وتتمتع اشكالها ويشع دماها على قدر ظروف عمل الفنان .



مكتبة المجلة

محاضرات في اللغة

في القوس التوى ، ومن جمعوا بين الثقافتين العربية

والغربية ، وهو المؤلف ، وفريوا في كل منهما يسهم
في هذا الكتاب الأستاذ الدكتور
عبد الرحمن أنوب الذي شغل الآن منصب استاذ ورئيس
لمسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية في كلية دار
العلوم .

ومما يمتاز هذا الكتاب بان مؤلفه حين كتبه ، لم يحل
حلوا الاقنع في كتبهم ، ولم يمثل الافكار اللغوية المعاصرة
في أوروبا وأمريكا نقلا حرفيا ، وإنما حاول من ناحيته ان
«الطور بالافكار اللغوية القديمة» ، وأن يعالجها وفق المنهج
الحديث» ، ومن ناحية أخرى ان «ترب النظريات اللغوية
الحديثة بعرضها في نطاق المادة العربية» (مقدمة المؤلف) .
وهناك خاصة أخرى يمتاز بها هذا الكتاب ، وهي وضوح
الفكر ، ومحاولة المؤلف تقريب ما يحويه من نظريات لغوية
معقدة ، وعرضها في أسهل صورة وأوضح عبارة مستخدما
في ذلك قدرته الجيدة ، وخبرته في التدريس الجامعي
قراءة خبسة عشر عاما ، ومستعينا ما أمكن بالرسوم البيانية
والخرائط والصور .

وفد ذكر المؤلف في صفحة العنوان ان هذا الكتاب
يمثل فقط القسم الاول من دراسة واسعة بعضها ، وأنه
سيقتصر هذا القسم على رسم نتائج لدراسة ألفت من
الناحية الاجتماعية والنفسية ، ودراسة أصواتها ومفرداتها
وقواعدها . ثم ذكر في مقدمته انه سوف يقسم الإحصاءات

لأليف : د . عبد الرحمن أنوب
(مطبعة دار المعارف - مصر)

بقلم : د . أحمد مختار عمر

ان الدراسة اللغوية قديمة قدم الفكر الانساني ،
وواحدة من لمعات البحث العقلي لمحاورة غريزة
ظهور في انحاء متفرقة من العالم ، كاليهند ومصر القديمة
واليونان والصين وبلاد العالم العربي . ولكن علم اللغة
العام ، بمفهومه الأكاديمي اليوم ، وبمناهج بحثه الخاصة ،
يعد من العلوم الحديثة نسبيا ، لانه نتاج القرن التاسع
عشر ، ونفرد الأعمال المنشورة في أوروبا وأمريكا في الأعوام
الأولى من القرن العشرين ، وان مكتبتنا العربية لا تزال
قليلة الى حد كبير في هذا النوع من الدراسة اللغوية
الحديثة ، إذ لا يصعد ما أخرجته المطبعة فيه عشرات من
الكتب ، على الرغم من وفرة المؤلفات في اللغات الأخرى ،
وبخاصة باللغة الإنجليزية . ولهذا فان صدور كتاب في علم
اللغة الحديثة باللغة العربية يعد كسبا عظيما للمكتبة
اللغوية ، وسدا لتأراغ كبير لا يزال يعاني منه الدارسون .
ويزيد من قيمة هذا الكسب ان يكون المؤلف من المتخصصين

التطبيقية يقسم آخر سيظهر قريباً . وفي الحقيقة لا يمكن عرض النظريات عرضاً مجرداً دون استخدام الأمثلة التوضيحية ، وبدون تطبيق على الجزئيات ، ولهذا فإننا نجد الكتاب يجمع بين النظرية والتطبيق ، ويعتمد القائمه الى جانب المثال .

ولأن المؤلف يؤمن «أن اللغة ظاهرة واحده تكامل فيها اللغة الفصحى ولهجاتها جميعاً» (الخاتمه) فقد حرص حين قدم بقرائنه على أن يربطها باللغة العربية الفصحى ولهجاتها القديمة والحديثة . وقد ركز من بين اللهجات الحديثة على لهجتي العراق ومصر بوجه خاص . وقد كان المؤلف على حظ كبير من التوفيق في دفعه عن دراسة اللهجات العامية ، وفي إزالة الشكوك والخاوف من تعوس من تتروى جدوى هذه الدراسة أو جازيتها ، وذلك إذ يقول «لقد سوجس اليه خيفة من أن دراسة اللهجات قد تؤدي الى إضعاف الفصحى ، ونحن هنا نغري بين الدعوة لاستعمال اللهجات الحديثة في مجالات التعاليف العلم، وبين دراسة هذه اللهجات . وعالم الإجماع يدرس الرذائل ولكنه لا يدعو اليها . وكل ما نريد أن يؤكد . . هو أن اللغة الفصحى تمثل جانباً واحداً من جوانب العربية ، ولن يكفل فهمنا لأسرار لغتنا إلا بالاحتاط بها في جميع مظاهرها» (ص ٢٤٩ ، ٢٥٠) .

بدأ المؤلف كتابه بمداخل شمل الصفحات الأولى والتماني الأولى ، ثم انتقل الى الموضوع مادة اللغة في الصفحات المائة والحادية . تناول موضوعات تعد من مقدمات اللغة ، وهي السلفية بين الفصحى واللهجات ، ومعالجة موضوع نشاء اللغة ومآلها . ثم المجتمع ، وموضوع انقسام اللغات الى عائلات لغوية ، ثم موضوع اللغة العربية في نشأها وتطورها . وفي صورتها الفصحى أو في لهجاتها القديمة أو الحديثة . وهذا الجزء من الكتاب لاكتشف عن مواهب المؤلف الحقيقية ، ولا يمثل قدرته اللغوية ، لأن أمثاله في الحقيقة تعد من هذا النوع المألوف الذي كثر القيل والقال فيه . فالتفرقة بين المصطلحي فقه اللغة وعلم اللغة سبق أن تناولها كثيرون منهم الأسلا الدكتور كمال شر في كتابه «تقاصبا لقواعد» (سنة ١٩٦٢) . والموضوع الثاني كذلك وهو أصل اللغة أو نشأها من الموضوعات التي مل اللغويون الحديث فيها بعد أن طال النقاش حولها واستمر عثرات القرون دون جدوى . ولهذا يقول «فندرس» أن «مسألة أصل الكلام ليست من مسائل علم اللغة» . ومن أجل هذا فربط الجمعية اللغوية الفرنسية عدم مناقشة هذا الموضوع نهائياً أو قبول أي بحث فيه لعرضه في جلساتها .

فالذا انتقلنا الى الجزء الثاني من الكتاب ، وهو الذي يتناول مادة اللغة بجده مقسماً الى ثلاثة أقسام هي على الترتيب : الأصوات والمفردات وقواعد اللغة . وهذا الجزء هو صلب الكتاب وهدفه الأساسي ، وهو الذي ينبغي عر رايه المؤلف الحقيقي ، ومقبره اللغائفة ، ويكتشف عن

دعمه وعمله في البحث والتحليل والاستنتاج . وقد أثار المؤلف في هذا الجزء أن يجمع بين الطرفين التزامنية والتاريخية في التحليل اللغوي لأنه يؤمن «بالضرورة دراسة اللغة من حسب مستوى ، دراسة واقعها أي مظاهرها» . وفي عصر معين . . . وهي الدراسة التي يطلق عليها «synchronic» ودراسة تاريخ كل ظاهرة على حده وهي التي يطلق عليها اسم «diachronic» (ص ٢٤٩) .

أما قسم الأصوات فقد شغل أكثر من سبعين صفحة ، وتناول بالتحليل مادة اللغة فيما دون مستوى الكلمة وتشمل ذلك الصوت المفرد والتركيبات المظفية . وحين سححت الدكتور أيوب عن أي مشكلة صوتية قاله يحدث عنها حدثت الوثائق الخبر . ويكفي أن نعلم أنه يشرف على شغل مهم في كلية دار العلوم بعد من أحدثت معالم الدراسات الصوتية في الشرق الأوسط ، وأنه سبق أن نشر بحثاً صوتية كثيرة أهمها كتابه «أصوات» عام ١٩٦٢ . وقبل أن نتحدث المؤلف عن كيفية إنتاج الصوت اللغوي ، وطرق التدخل المخللة في مجرى الهواء التي تؤدي الى أصوات مختلفة ، تحدث عن أعضاء النطق ، الانفصال وهي اللسان والقصب الهوائية والحنجرة ولسان المزمار والبلعوم والحناء والتجويف الأنفي واللسان وسالف واستعان في شرح وظيفة هذه الأعضاء وحدث أمثاله بالرسم والصور المختلفة . وبعد ذلك انتقل الى نقطة أخرى هامة وهي «سوية الصاعدة الى آخرتها» . وذكر المؤلف أن القرص من وضع «سوية الصاعدة الى آخرتها» سمعها علماء الأصوات في دراساتهم للهجات واللهجات المختلفة (ص ١١٥) ولكنني أضف الى ذلك سبباً آخر وهو محاولة التخلص من أنواع التشديد الوجودية في الإيجادات الطبيعية ووضع إيجدة مثالية تمثل الصوت الواحد بمرز واحد ، أو على حد تعبير ذي سوسير لتمثل الأصوات المختلفة بكل دقة .

وقد أتمنى المؤلف أن عرني من بين المحاولات الكثيرة التي بذلها اللغويون ، آخر محاولة في هذا الموضوع وهي تلك التي قمها الجمعية الصوتية الدولية التي أسست في فرنسا عام ١٨٨٦ م . وكان ينبغي أن يشتر - ولو في أيجاز سريع - الى المحاولات السابقة لهذه المحاولة وأهمها محاولة عالم الأصوات الإنجليزي Henry Sweet التي سبق للجمعية الدولية تبنيها ، وموز صوتية عام ١٨٧٧ في كتابه Handbook of Phonetics والذي أصبحت رموزها فيما بعد الأساس الذي نبتت عليه الإيجدة الصوتية الدولية ، ولذا فإنه يعتبر بحثاً في الإيجدة الصوتية . ولما كان القاريء العربي قد يجد صعوبة في قراءة الرموز الصوتية الدولية لأنها مؤسسة على الحروف اللاتينية التي تكتب بها اللغات الأوربية المختلفة ، فقد رأى المؤلف أن يضع مقابلات لهذه

«لغارب» وتترك كل باحث لاجتهاده الفردى ، ويدخل في باب المصطلحات أيضا أن المؤلف أطلق اسم «الهيمس» على طروء هذه الصفة لصلوب الجهور وأدلى منه أن يستعمل كلمة «الاهمس» ، وأطلق اسم «الجهر» على طروء هذه الصفة للصلوب الهيموس ، وأدلى منه أن يستعمل كلمة «الإجهار» . (ص ١١٨) .

٢ - أما الملاحظة الثانية فتتعلق بمصادر المؤلف أو مراجعته . فمن المعروف أن قائمة المراجع التي للحق باخر الكتاب إنما تشمل المراجع التي افاد منها الباحث أو اعتمد عليها في جميع ماذنه . ولكننا نلاحظ بأن قائمة المراجع الموجودة في آخر الكتاب إنما تعرضي - على حد تعبير المؤلف - « أهم المراجع العربية والأجنبية التي قد يحتاج إليها من يريد الاستزادة من الدراسات التي تعرضنا لها في هذا الكتاب » (ص ٢٥١) . ويدخل في باب المراجع أيضا اعتماد المؤلف على مراجع ثانوية مع وجود المراجع الأولية أو المصادر بحد يده . ومن أمثلة ذلك رجوعه في ذكر الجيوب التي توجد في المادة اللغوية التي نقلها اليها البحار لعرب الى كتابه في Ancient West-Arabian وكتبه المرويات الشعرية من Wright في كتابه : Arabic Grammar .

٣ - الملاحظة الثالثة فتتعلق بما افاد المؤلف في أكثر من موضع في الكتاب ، فمن ذلك : (١) تسميته كتاب الجوانبي - العرب من الكلام المعجمي « (ص ١) وصحبه الأعمى ، وكتاب الفروزاندي - الروض المألوف لما له اسمان في الوف - (ص ٢) وصحبه الروض المألوف ، وما ذكره من أن «السنال The Patterning of Root المثنون Morphemes in Semotic Word قد نشر في مجلة الأمريكية (ص ١٦٨) ثم ذكره في قائمة المراجع التي نشر في مجلة Language (ص ٢٥٥) .

٤ - ومن أمثلة ذلك ما يدخل في باب الأخطاء الاسلوبية الشائعة مثل استعمال « قاصر » (ص ٥٧) وصحبه « مفسور » ، وقوله « ما عدا عدد قليل منهم » (ص ٥٧) وصحبه « عدد قليل منهم » . (ج) ومن ذلك أيضا الأخطاء النحوية وهي كسر جدا ومشترة في تنأيا الكتاب ، ومنها ما يؤدي الى تغيير كبير في المعنى ، كما جاء في قائمة الفئال التي رفض اللغويون العرب الأخذ عنها من أنه « لم يؤخذ من مفرى قلب » (ص ١٥٢) وصحبه « حصري » بالحاء .

بعض الأحيان يسمى تنوعات الصوت المختلفة « أفرادا » وهذا يعني أن ما يجتمعها « نوع » . أما «الصرف» فيعني به المؤلف الوحدة الصرفية أو التركيب الصرفي ، أو ما يسمى بالمصطلح الأوربي morpheme . ولما على تناول المؤلف لهذا المصطلح ملاحظات ، منها أنه لم يبد له تعريفا حاسما دلفا مع أن علماء اللغة قد وضعوا له أكثر من تعريف مثل « أصغر وحدة ذات معنى » أو « سلسلة من الفونيمات » هي المصطلح الأوربي لما سماه المؤلف « بالصوتيمات » ذات المعنى التي يمكن تقسيمها بدون لتجميع المعنى أو تغييره » . ومن هذه الملاحظات أنه لم يربط بين هذا المصطلح الحديث والمصطلحات التقليدية مثل جذر وأصل وزاد مع أن الربط بينهما ضروري لايقض المعنى . ولهذا نجد في حاشية التي يقول أن الصرفي « الفونيم » الذي يصف « رجلا » على أنها تشتمل على أصل هو « رجل » + نهاية تعريفية تقيّد التثنية هي « أن » بصحتها علم اللغة الحديث على أنها تشتمل على مورفيمين اثنين أو وحدتين ذاتي معنى ، أحدهما يحصل المعنى الأساسي للكلمة وهذه تخص باسم المورفيم الحر والثانية فكره التثنية الإضافية ، وهي تخص باسم المورفيم المصغر أو اللد . والملاحظة الأخيرة هي أنها كنا تتوقع أنه كما « النون » أن يتحدث بالنسبة للصرف أو المورفيم تحدث بالنسبة للصوتيات أو الفونيم عن الصوتيات أو عن المورف morph . وهو المادة الخام التي يكون منها الصرفيات أو المورفيمات . وقد عرفنا أن الأوربيين « المورف » بأنه « سلسلة من الأصوات التي تنطق بها والتي ربما أدت وتلفظ مورفيم » . ومن أمثلة ذلك لفظة « سمع » التي مدرستها أو مورفيم في اللغة العربية لاستعماله على معنى « بظلال اللفظ » الذي يسمى مورفا لأنه يخضع لنظام التوزيع الصوتي للغة العربية ولكنه لا يعنى أى معنى .

ولما بعد هذا لملاحظات عامة على الكتاب نتخص فيما يلي :

١ - الملاحظة الأولى تتعلق بالمصطلحات التي استخدمها المؤلف ومنها ما الفرد به واستعمله لأول مرة . ومن ذلك المصطلحات « صوتيم » و « صرفيم » اللذان سبق شرحهما . ونحن نفصل عليهما المصطلحين فونيم phoneme ومورفيم morpheme فهما مصطلحان علميان من ناحية ، وأولهما قد افرد المجمع اللغوي وأدخله في حطره الكلمات العربية من ناحية أخرى . والمصطلحان اللذان قدمهما الدكتور أيوب تبدو عليهما المسحة الأعجمية ويخضعان لنظام الاشتقاق الأجنبي فلا مزية فيهما على المصطلحين الآخرين . وربما كانت هذه فرصة مناسبة لأن نهيب بعلماء اللغة في العالم العربي أن يتفقوا على مصطلحات محددة لهذا العلم الوليد ، وأن يلتزموا بما يتفقون عليه من مصطلحات بدلا من إطلاق الجدل على

محاولة بطورية ، وإقامة بعد شعري حديث فوق هذا البناء العليدي القديم . ومن أجل ذلك كاتب المحاولان الرائدان الثاني مدافعا طه حسين والعماد في تفسير الشعر الجاهلي وتعليل شعر ابن الرومي ، حطوبن صخيبي الأصول في إنشاء بعد عربي غير أعجمي ، سليم المهج والمنطق ، مسلسل البدايات والنهايات ، ولنا نجد في تاريخنا الحديث ما يشبه هذين الممثلين الجبارين ، رغم مضي قسود من الزمن يسمح بارتفاع جزء من البناء فوق هذين الممثلين أن من المدفعي أن يظل عمل نقدي قديم ، ريانا حتى بعد مرور عشرين عاما على كتابته ، فمن شأن ذلك أن يطلق بهمة النحج على الأجيال التالية ، ولكنه المعجز المؤلم على المعاط خيط أريان .

لاستخدام كتاب غالي شكري نتائج منهج معدى موجوده بل يصعد أن يبيد في نتائج كثره من المدارس الغربية في النقد الأدبي ، فيبدأ بروشال وليغيت وينتهي بالحكام (جداووية) مصالية ومعارضة (مروا !) بلاكومور وبب ويرك وكونسانس وورد ، ثم يجمع هذه الاتجاهات النقدية ، ويصورها في بوتقة من الانفعالات الذاتية ، غير مدرك لشغفه السباي والاختلاف إلى مداب تظهر حتى في منتصف دراسته الأولى .

إن التعصي الخلفي في بناء النقاد النظري كمين من يسم نظريه بالتناقص ، أو على الأقل بالسياسي ، فكما هرت الصفحات أمام المفارزة ، زاد اليهم بعدا . النظرى يوجد كمناس . . . هي أكثر الصوب ظهورا ، فهناك عوب . . . الفائد لوجه النظر المتعدد ، . . . الاحكام ، واللامالية ، والتصف . . . والقومى ، وعادة المحديد عن طريق المعى ، . . . الاستمالة بنتاجات المناهج المختلفة في النقد الأدبي ، . . . رد فعل لوجود نماذج مختلفة في الشعر ، . . . إلى استخدام معاني مختلفة في التحليل ، . . . السياط حجاج مدخلا مختلفا عما أسماه العلق الوجداني عند صلاح عبد الصبور ، . . . والظلام الانفعالية والصورة عند أدونيس . . . والنقاد يظن أن هذا الاختلاف بحاجة إلى إلى اختلاف معاني في أبعاد وجهات النظر . . .

ولكننا معطن هنا إلى مزلق من العادة أن يقع فيه ناقضا العربى ، وأن يسبب هذا الوقوع في جملة من التناقضات الجادة التي قد لا يسلم بها كتاب حديث في النقد الأدبي . هاتنادق الآدوسى المخصص في فرع واحد من فروع النقد الأدبي لا يعالج سوى النماذج التي يبنى بيتا أن لها أصولا ذات صلة واضحة بفرع تخصصه ، . . . ونخلص من النماذج نهائيا . . . فإذا طرحنا النماذج الترجيحية الأصول ، التي أحسارها كونسانس وورد للتحليل ، . . . وجدنا أنها ذات صلة وثيقة بمنهجها في النقد الأنروبولوجى ووجيسدا نافدا عظيمسا كامود ويلسون أو رينشادونز بتجتيان الخوض في النماذج التي يتسم منها العودة إلى أصول هورونية أو سريية ، أو يبحثان في نفس الأصول عما يربط بمنهجها ، أما مؤرخ الحركة الأدبية ، والذي له الحق المطلق في الإنتراف من مختلف الاتجاهات ، فليس

عمله تحليليا يلزمه بالقوص في الأصول ، بل أن عمله تسم أولا بالمعصى ثم بالتنسيق . من أجل ذلك ، لاند أن يعثر الناقد التحليلي اختلاف النماذج وبيانها الشديد . . . فطنا أن منهج (اللانهج) الذى اتخذه غالي شكري في كتابه قد دفعه إلى السقوط في عنة من المساوى أولها إغراق الأحكام .

والحق ، لقد كان السبب الرئيس في اضطراب الكتاب - حسب اعتقادى - هو أنه أراد أن يقيس حركة الجديد الشعري في العالم العربى على قد حركة الجديد الغربى ، وبمعايير أدبية . فهذا الكلف المدوى بوحدة الحضارة الإوربية ، وبالنموذج البلورى للشعر العربى ، وعشراب الاستنهايات الأخرى ، يؤكد أن أمام الكاتب نموذجا يحدى ، ونقس عليه بقية الأنماط التى يريد طرحها لتعظيم ، وهذه أولى التكرات على من ي طرح للتعظيم قضية على مستوى من العلمية والعقلية . فكما قيل قديما ، ليست المأثرة بالوسلة الصحيحة لكشف كنه الأشياء . . . إذ يصح أن نطرحا معتدة قد أصاب إلى التوى المكارن به ، فيجعل أكثر انضباطا أو القرب إلى النموذج الصحيح من التوى المكارن .

وذلك ما يأكد بالفعل إذا استعنا دراسة الظروف الحضارية التى حملت من الشعر الإوروى ذلك (المثال) . . . وفرب الوسائل إلى ذلك هو دراسة فرب . . . من الشعر الإوروى والعباء الإوربية منذ القدم ، . . . واختلاف هذا المثال عما هو حادث في الشرق العربى ، . . . السام كذلك إلا إذا أغرق في الخيال ، وأطلق لروى . . .

ولسارى : فإن الكتاب استطاع أن يوسع يده على جسم النقد ، . . . واستطاع أن يستخدم أداه أخصي الاطلاع والمعرفة ، واستطاع أن يستخدم أداه أخصي منهجه ، وتمكن من درس ظاهرة فاق الدارسون بأصغر وأبناها على العربى والتحديث ، وكشف لنا جانباً من أهم جوانب حيواننا الفنية ، بمؤفره الصادق المخلص على التحليل والمقايمة ، والأفادة من النظريات المناقصة . . . إن الكتاب يستخدم منهجا دقيقا أحسنا في تحليل الظواهر ، فهو يقول :

(إن المنهج الجدلي يؤكد على أهمية التمييز بين العام والخاص في حركة الظاهرة ، وعلى ضوء هذا المنهج سوف الفرصة الميكانيكية التى لا تفرق بين (بوعية) الشعر كشفاً إنسانى مختلف كبقيا عن بقية النشاطات الأخرى بالرغم من تفاعله معها وهذه هى قيمته الحقيقية ، أنه ليس رد فعل ، ليس انعكاس ، وإنما هو فعل له قوانينه الداخلية الخاصة به ، وهو جزء من التورة الحضارية الشاملة ، وهو جزء من (الانحطاط) الحضارى الشامل أيضا ، جزء وليس صوتا أو بوقا ، ومن هنا مسئوليته وحريته عما . . . فلاته (جزء من) نستطيع حضاريا أن نحاسبه ، أما إذا كان (انعكاسا ل) فبأي حق نحاسبه ؟ فلما حينذاك أن نحاسب الاصل لا الفرع . ومادام الاصل

هو السياسة وليس منطقيا أن نقيم دعائم (نقد الشعر) ... »

يقاد هذا النهج التحليلي الذي نجد في صفحات مميزة ٦٥ - ٧٥ - ٧٨ - ١١٢/١١٣ - ١١٧ - ١٥٧ - ١٩٤) شكل وحده وجهة نظر محددة ، لا يعمد على العطف أو قرارة المقامات ، نعم ما محمد علي مطي دحوصارم ولست أدري كيف حدث ن حل السافر عن هذه الوحدة الدخلة ؟

عرب الزيادة يغني التناقض أحيانا ، كما يحمل الخطأ ، فالأرض التي يرادها غالي شكري ، أرض صحبه وشاكلة ، إذ لم تقم على حركة الجديد الشعري كثر من عشرين عاما ، وهي ليست كافية لأعداد طرق معهد يستطيع الناقد أن يجوس به دون مزلق أو سلفه . بل ان التمازج التي قدمها الشعراء الشبان في هذه المرحلة اليسيرة ، لأشجع على وضع مقياس صحيح يمكن به سير الاعتدال الميابة التي تحرك الموجبات المختلفة . فالتأثرات ، تمازج الشعر العربي والإنجليزي والألماني ، ملوالت الشعر العربي والفارسي والإنجستاني ، خلق صورة من المعارضات لا يمكن السيطرة عليها دون الوقوع في الإخلاق ونعوض . بل واحسيني أصيب هنا هذه الماتره الكتابي ، وفي ظل هذه الظروف الموقفة ، استطاع أن يقدم لنا أفضل دراسة نقدية عن حركة الشعر الجديد ، واستطاع أن يخلي عن كثير من الأسطر العليقة التي كانت تعلق . فترة أمام الدارس الحديث ، بل ومنعه عن الحركة بعدا نطلعه من شبك وأسهم .

استطاع الكتاب أن يعيد الزحف ، بعد أن عرف بالشعر العربي الحديث ، بعد أن عرف بالفصل الأول من الكتاب ، بعد أن عرف بالاصول منسجمة غاية الانسجام مع البصيرة الفكرية ، ولم تشك عنه إلا في بعض الأفكار الميثرة التي اقبل من الكتاب نتيجة لفقدان السيطرة على النهج . . . والعق ، لم اعد الى ما هو أكثر صحة من تعديبات الكتاب لهذه المراحل الجديدة في الشعر ، وهي تصلح أساسا لأخلاف حوله ، ومنطلقا واضحا لآلة دراسة لاحقة في التطور الشعري في المنطقة .

غوضي بعض الاصول والمعادن التي تصبر عنها هذه الدراسة لا يوجب صحة كثير من الآراء التي برغبت لها ووضعتها موضع التحليل والتشدد . فصحیح ان البعدى الحقيقي الذي يطلق حركة الجديد الشعري من عقابها ، هو التخطف الحضاري الذي يبدى فيه شرقا العربي ، وصحيح ان التناقض بين استرادنا للآراء والتكنولوجيا ، وما ينسبنا لها منقلب وروح الجهلي ، يطلق طافات اعجميه نجوس خلال اعمالنا الفنية وتكتسبنا . . . وذلك يضع غالي شكري يده على موضع الداء .

ان الكتاب يحسن التبصير عن هذا الشكل العتيق ، ويصرف مداخله ومخارجيه ، وهو لا يغفل كثيرا حين لا يضع التنس لمعالجة علمية جمالية وناثيه بصري ادراكي مدحج ، بل انه يعرف بعضا من الحل أيضا . . . انظر اليه في هذه المحلة . . . والتجسيم هو الحياة الفنية الوحيدة التي تلقى التناقض بين العام والخاص في البناء

الشعري . . . » ، انها ملاحظة ذاتية غير علمية ، ولكنها منصبة على كثير من التسموس القديمه والمحدثة . . . فسلامة الاصول النقدية - كما يقول هو عن ادونيس - تكاد كون علما ...

من عيوب المراسمة ، ضخامة حجم الجزء المكترس لمناقشة حركة النقد الادبي المسارية لحركة التطور الشعري ، بدرجة ان الكتاب كاد يكون ملاحقه بعدة لحركة التطور النعدي لا الشعري .

وقد يغفر للدراسة هذا المزلق ، ان النقد الادبي مسئول بالمرجه الاولى من غياب مفهوم واضح لحركة الشعر الجديد ، وعن تميع الاساليب الدراسية في فحص التمازج ، وعن احلافها وبيانها ، بحيث لا يمكن الا بكثير من الصعوبة والصبر ان نجتمع بين ناقدین حذیس سنا بل في كثير من الصفات بحيث نضمهما تحت مدرسة واحدة ، ويبدو كما لو ان التمازج المحدثين قد وقعوا على مائدة باسم مختلف الاتجاهات ، فاحضار كل منهم انجاءه يتميز بانه مختلف عن الاتجاهات الاخرى ، وبحيث يبدو مجددا . . . فجيبرا ابراهيم جبرا واسعد زروقي واحسان عباس وحالده سعيد ، وانسى الحاج وعلى سعد ، وغيرهم ، كل منهم يتميز بانه اختار ركنا غربيا معينا ، يصدر منه الاحكام على الشعر العربي ، ونهجه احيانا بعدم مسارية المعبر ، وحيانا بحري بالوجود ، وحيانا ثالثه بالتوقع والسلبية والآيات ان بعض بعضا من وجهات النظر هذه ، لانها لا تعرف ، تفرق بين حركة الشعر الجديد ، وبين الكلمات رصفوه رصفاء بحثت ثيدو كما لو لم يكن هنالك

أظن ان ... من حركة البعدى مد بداياها ، وان توفي على التبعوص بحثا وتعليلا ، واستطاع ان يسق بين الحركات التي اختلفت في التسيكل وتالفت في الروح ، بحيث اعطانا في النهاية دراسة واعية مسيطرة بالحركتين الشعريه والنقدية الجديديتين ، وان كنت أعجب عليه انه أسلف نهائيا دراسة التمازج دراسة عروضة . وهو امر من المهم الامام به حين يصعدى الدارس لكشف حركة شعرية جديدة يعتمد - ضمن ما يعتمد - على تنظيم العمود التخليبي والخروج من اسره واحسب ان هذا العيب لاصق بكثير من نقاد الشعر الذين لا يصحتون علم العروض فسقطونه نهائيا ، عجزوا ان يعقوى عدم جدواه . . . كذلك ان المهم كيف اطل الكتاب عثرات التمازج من الشعراء السويديين المميزين كالفوري ومحيي الدين فارس ومصالح محمد ابراهيم وجيلي وناج السر الحسن ، رغم انهم قدموا شيئا كبيرا ومناظرا لما قدمه المجسدون الآخرون للقصيدة العربية ، بحيث لا يمكن اسقاطهم والتكلم بعد ذلك عن حركة شعرية جديدة . .

هما كان اختلاف الدارس او القاريء مع ما جاء في الكتاب من احكام الا ان ذلك لا يفي من ان الكتاب جهود غرق وحركة معمله تسود فصلا وتحليلا لهذه الظاهرة الجديدة في حياتنا الشعرية ، ولست اجد في النهاية الا ان اصول اولاء ولولئك : لقد ادلى احد النقاد المخلصين الجادين بدلوهم ، فاني هي دلائم ؟

المجلات الصحفية

تصدرها المؤسسة المصرية العامة للكتاب والنشر

الكتاب

رئيس التحرير
أحمد عباس صالح
تصدر أول كل شهر
الثمان عشرة قروش

مجلة التعذيب العرب

الفكر المقاصد

رئيس التحرير
د. زكي نجيب محمود
تصدر يوم ٣ من كل شهر
الثمان عشرة قروش

ذكر مستوح لكل التجارب

المجلة

رئيس التحرير
محمد مصطفى
تصدر يوم ٥ من كل شهر
الثمان عشرة قروش

مجلة الحداثة

المسرح والمسيح

رئيس التحرير
محمد الدين وهيب
تصدر يوم ١٥ من كل شهر
الثمان عشرة قروش

كل جديد في فنون المسرح والمسيح

الكتاب العربي

رئيس التحرير
أحمد عيسى
تصدر كل ثلاثة شهور
الثمان عشرة قروش

أول كتاب جديد من
في العالم العربي

الفنون الشعبية

رئيس التحرير
د. عبد الحميد لoris
تصدر كل ثلاثة شهور
الثمان عشرة قروش

ملاحظات عن الفنون الشعبية

استكمالاً لخدمة القارئ والمطالع
والإطلاع على آخر ما في عالم الفنون الشعبية
والثقافة الشعبية

إيليا فينيزي

والشجن الأبدى في الوجود

بقلم : د. نعيم عطية

بعد أن انتقلت إلى فرنسا عام ١٩٢٦ وإلى إيطاليا والبرغالية

على أن « حياة الأسر » لم تكن ذكريات شخصية
تكتب ، بل طبيب يصنع العصر كله ولقد كان كتابا واقعيا
بلا رومية . ولما كان الموضوع احكامه وموجباته
في فرنسا . ان فرنسا التي رجى اليها
التي ان فرنسا التي رجى اليها

بلازمه نعيمين . في فينيزي في اواخر عام ١٩٢٢ يأسرته
التي كانت قد كتبت الإمل في أن يراه حيا . ووجد أهله
في مسو حال فكتب على العمل الشاق لانتشالها من الظفر.
ولقد بدأ فينيزي يكتب في سن مبكرة يحدوه أيمان بأن الله
يساعد الإنسان على تطوير أوضاعه . ولقد كان الناس الذين
يحدث عنهم في قصصه بشرًا مواضعين يعجب بهم الشغفاء
ولا يفهم أن يسألوا كثيرا عن أفعالهم ، لأن المرء قبل أن
يسأل يجب أن تتاح له فرصة التصحيح .

ولا تصادف « السعادة » في كتابات فينيزي إلا لاما
ولكن هناك الأمان بالإنسان وفي هذا تنجلي السعادة الحقة،
التمتع بالحياة . أن الحياة على الرغم من «الظلمة» يمكن
أن تعطى . وفي « حياة الأسر » نلقى بفكر كبير من الإشفاق
والحنان ، ومن الرثاء والمواساة . أو بعبارة أخرى بفكر
كبير من التعاطف الإنسانية . لقد كان كتاب فينيزي هذا
سبيله إلى دخول عالم الأدب منصرًا . صحيح أنه نشر
من قبل وعلى وجه التحديد عام ١٩٢٨ مجموعة من القصص
«عنوان » مامولي ليكس » وهو اسم أحد أبطالها إلا أن
الأساطير الأدبية في اليونان لم تلفت إلى موهبة فينيزي
إلا عندما صدرت روايته « حياة الأسر » عام ١٩٣١ . أنها
صعدت بقاء أدبي لم يفقد الأمل في الإنسان رغم كل صتوفه
الغذاب والهوان التي لافها وتعرض لها .

إذا كان العالم قد عرف من أدباء اليونان المعاصرين
كأفانيس وكازنفزاي وثيوتوكا وسيليريس ، فقد عرف أيضا
إيليا فينيزي ، بل أنه عرفه قبل هؤلاء جميعا . هو رابع
من أكبر كتاب القصة والرواية في اليونان اليوم ، يمكن
أن نمول أنه أكثرهم على الإطلاق

حياة الأسر :

ولد فينيزي في « إيذالي » بأسيا الصغرى في الرابع
من مارس ١٩٠٤ من أسرة مسيحية . ولكن سرعان ما حدث
الكوارث بولته وانعكست على مصيره . ففي الحرب العالمية
الأولى عام ١٩١٤ لجأ ناهمه وخمسة من أخواه إلى بيلالين
غربا بينما أبعد أبوه وأخاه لأخرى له شرقا . سبب أسرته
وانقطعت أخبار بعضهم عن بعض . وأضى سنوات الحرب
الأربع بميبلين في فقر مدقع وحرمان شديد . وعانت
أخته أدتيبي عام ١٩١٨ بسبب وباء اجتاح البلاد . وماليت
أن وردت أبناء من أبيه وأخاه الأخرى ، وكان في عداد
المفقودين وعاد الجميع إلى بلدتهم عندما وضعت الحرب
أوزارها وعاشوا هناك ستوات جامعة هائلة إلى عام ١٩٢٢ .
كان فينيزي يريد أن يدرس الهندسة ، وكان يعد نفسه
لنفس إلى فرنسا . ولكن ماليت أن هب الاثراك بطروى
اليونانيين من قراهم ومنعهم . وقد وقع فينيزي في أسرهم
هو وكل ذكر من أهل بلده ما بين الثامنة عشرة والخامسة
والأربعين . ونقلوا إلى معتقل (مقي فينيزي بين أسواره
أقصى ساعات عمره ، وتعرضت حياته للخطر ٢٠ من مر .
وقد سجل تلك الفترة من حياته في كتابه « حيسبة
الأسر » الذي صدر في أينا عام ١٩٣١ . وقد ترجم فيها

طائر مقتول

قصة من الأدب الحديث

للكاتب المعاصر:

ايليا فينيزي

ترجمها عن اليونانية

د. نعيم عطية



نحن إبان الحرب العالمية ، وقت أن وظا البرابرة
أرضنا . كانوا يخربون البلاد ، ويقلون الناس رحلا
ونساء ، شيوخا وصبيانا حتى يعضطوا إيمانهم بالمسل
والحرية . لكن أهل اليونان لم يستسلموا . كانوا يقولون
مثل أسلافهم من ربابنة البحار وروعة اليابسة :
« ما الجدرى أن نحس في القل والصدور ؟ أجرته سائة
خبر من أن تحيا المعمر كله عجا . » ولهذا كانوا يوقعون
البرابرة بالبرابرة على الحسبال وفي الحبر ، وعسى
دولسان وبالوطن .

في تلك السنة ، كانت بعض في اليونان أدباء
صغيرة هي ابنة الحرب لأنها ولدت في اليوم ذاته الذي
أعلن فيه الحرب المائنة عام ١٩٢٩ ، تلك الحرب التي
بداها مسرعا من عدا ، وبعد أن عرب بلادا وبلاداً ،
مخلقة فيها الجراح ، وصلت إلى وطنها أيضا . كانت
البيت اسمها « آنا » . سمعها في لون زمائل الحج
الاضح ، وعينها في لون البحر . ولما كانت تعيش في
سواب شارع ضرب فيها الناس بعضهم بعضا كالخناص
وجسم الواحد منهم دماء الآخر ، فقد أحببت آنا دماءها
أن يسقط عليها كل حماية حتى يجتباها أن تعرف مدى
ما يمكن أن يتعادي إليه البشر . لهذا سمعها أن يزيدا أن
العدا بالظلمة ، والتسحر الأخضر ، بالطير المسارح ،
بالحقل والغشاب البحر . وهكذا تعلمت آنا ألف حكاية
وحكاية هي الماء وعن السيرة . ومع الوقت عرفت كيف
لحس كذا لو كانت شجرة أو حصاة صغيرة .

ولما نمت آنا في الليل ، أوامها بسطحها أنه لم يكن
في شوارعها شيء . أودعته كانت حدة عيناها . ولهذا
لم يجد آنا علم : تعلقت على شيء وجه مع التمجيرات
التي كانت قاماتها في مثل طولها . كانت تحلم في الإلهام
وترقد في الظلمة ، وتحن لها عن أحلامها . فتقول :
« عندما أصبح بدوري شجرة كبيرة ، لا تظلم مني ، لن
أبقي هنا ممكن . أريد أن أرى ماذا وراء البحر الذي
فيه السفن . سأصبح بدوري مركبا وأسافر . لا تظلم
منى . »

وكانت الأشجار تقول لها « ما شائك أن تعرفي ماذا
في البلاد التي وراء البحر ؟ ماذا تريد أن تعرفي عن
الديار الغربية ؟ »

لكن آنا كانت جد صغيرة ، وكان كل شيء عتقا في
داخلها ، فلم تكن تعرف حتى هي ماذا تريد بالضبط .
شيء واحد كان مؤكدا فحسب هو أنها كانت تريد أن
تعرف . وهذا الذي كانت تريد أن تعرفه ظل بالنسبة لها
غامضا مجهولا وفي غير مقدورها : فمن الإنسان كانت تريد
أن تعرف .

وجاء أيضا آنذاك ، في سنن الاحتلال والصودية ،
يوم اليونان الكبير ، الخامس والعشرون من مارس الذي
يحتفل أهل اليونان فيه بذكرى الحرية . في عشية ذلك
اليوم اكتسب الام بمسحة جادة . أخلت أبنيتها من يداه
وانتجت بها جانباً ، وقالت لها :



دعني على الأرض وداسوها بالأقدام . ولديمت أمانه من حمار الى بئال ، ثم تسفوف في مكانها فجاءه . رأت عني الأرض دماء لم تكن جعت بعد ، دماء غزيرة . وللدن

ان تقدم ، وعندك وقفت عيشها على شيء هنالك . وهموم :

ب انه طائر !

انحبت . كان طائرا ، صفورا صفرا . وكان مفلولا . عينا ، كيف امكن للرصاصه ان تصيبه ، وهو غشيل الحميم الى هذا الحد ؟ لقد مزقه أريه . لا يد ان الامر قد حدث امس .

تناولت اياه الطائر ووضعته في راحته ، ثم مضت بضع خطوات الى حيث التراب محروث . وجلست . ونور ان تلقى مالا الى ان توبها قد ينسج وقامت الطائر على الأرض ثم شرعت تعفر يديها حفرة صغيرة . وغلغلا رأت ان الحفرة قد أصبحت عميقة بما فيه الكفاية ، اخذت المصغور ودفنته ، وأهال عليه التراب . لم تطلب زهورا مرة صفراء مابته على مقربة ووقعتها على الحفرة الصغيرة .

وعندما فرغت اياه من ذلك اضطربت في تحبيب عميق لا آخر له . ولم تكن اياه هي التي يبكي وحدها ، بل كان يبكي معها الأولاد في العالم جميعا .

كلا ، لم بعد اياه يريد ان سافر ، عندما تكبر ، الى البلد وراة البحر . لم تعد تريد ان تعرف . لقد عرفك وهي جد صغيرة ، الكثير عن البشر .

اسولى على الناس فزع مهول . واولوه النساء وعلى الصراخ وجرين يمشين وراء الانتجار . حدة . للنجاة . املا التكان بالصحيح . وصار الراس . يمزق الهواء . اخذت الام التي اناها بين ذراعيها تحميها اكل حبة . نحننا من شجرة نخيلية ورامها . وقعت يديه .

والدهول . وظل مقلدا اياه الصمير معيشي حيا لانهمان مما يجري حولها شيئا . والمينها المتوحشين المتوحشين تماما ، رأت من خلال غياب الشرف والوت : القبان واللباب ممسكين بأكاليلهم يلزمون المساحة وينسجون التماثيل البيضاء بحركات ماضية ، ويسمون أكاليلهم على هاماتها ، ثم يجرون متصرفين . لكن الجميع لم ينصرفوا . ثلاثة منهم لم يتسن لهم ذلك . رآهم اياه يسقطون صرعى برصاص البنادق ، كما لو كانوا شجرا ، سحرا . ويا ، يوحى الاكليل مدلى ايضا في يدى اياه لا احد يلمت اليه ، لكنه في اندفاع القبان اتزق من اصابعها النخيلة ، وسقط .

في صباح اليوم التالي سادت السكينة على المنز . تماما . عاد الأولاد الى الفروج بعرياتهم ، وهم يحسبون ويحسكون ويحبون . جذبت اياه امها من بعدا . وكل كيانها شوشل .

ب هناك ، يا اماء . تلذّب الى هناك ...

ايها صموت . وانه لشرة مخيف ان يلزم صبية صغيرة صمنا مريرا الى هذا الحد ، حافلا بالسؤالات : لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟

وتصل اماء الى التماثيل البيضاء . اكاليل الزهور التي جلبها الفتيان والفتيات مطردين جاشين التي بها

طائر عقول

لا يتم للسينما فيلم اختياري عن السكوات الطبيعية كالزلازل والطوفان والاعصار وهي تهدم الدور وتشتت الشمل وتعجل العمران الى خراب دون أن يلفظ قبل نهايته منظر قط صغير وحيد مستحذ صائح وسط الحطام أو عصفور مغزع في قفص معلق بحجرة نوم انقلب أعلاها أسفلها ، تمزقت حشاياها والتوت قوائم فراشها ، قد يحظى الفيلم منذ بدايته بانتباه بعض النظارة وقد يشاغل عنه البعض الآخر ، وبخاصة عند مقدم البعثات الرسمية وعلى رأسها وزير يستند أعوانه اكتشابه لثلا يعثر بين الحطام فينتشقق ويعود وجهه الى الانسلاط ، يلقي نظره وبصدر أمرا ثم يثوب الى مأمته ودعته - وقد يحزن لطيفه بشئ من الأسى ، ولكنهم جرر معصل - ب عن بعض ، فإذا جاء منظر القط أو العصفور اساء الجميع وشملهم شعور - ب يا - والحسرة ، وأدركوا هول الفاجدة .

قلوبهم حنانا كبر للسكويين . والتكلم الافراد هي عصبه واحدة ، تلتزم السينما هذه الحيلة لا نحس أن تبوح بالتكرار لأن وقعها لا يخيب أبدا فهي تخاطب القطرة .

والمرر لسماعتي الاسمانية الكبيرة التي قد لا تكون الاحاطة بها في متناول الدهن بأشياء صغيرة مألوفة في متناول اليد له اغراء شديد في فنون العزل ، وبخاصة في القصة القصيرة ، فهو يوحى بشمول النظرة واهدات التقابل والكمال بين الانسان حتى يكون دمية في يد القدر ، وبين دمية طفل - مثلاً - وهي تكتسب قدرة على العبير الاسمائي ، وكأنها عن وعي وارادة ، على العبير من فوره - مهما كان يصيبه في الغصة ضئيلاً - لمسة درامية على القصة كلها ، تنفذ الى اعماق القلوب ، ثم هو فوق ذلك بمعنى الكاتب من الملهة الخطابية وترداد القول المعاد والتردى في العموميات والميل عند التأمي الى التباكي المذلول والعقم معاً ،

ولو تأملت الأعاني الشعبية لوجدت أن الحب الكبير
يرمر له - تفتحة للجنس - بشيء من هذه الأشياء
الصغيرة المألوفة - قلة على شبابك ، متدبل ، حمامة .
أو هذا الباب الخالد في صميمنا :

خبط الهواء الباب قدت الحبيب جاني
 اربك يا باب كداب نهز بدلاني
 هل هو الهواء ؟ هل هو الهوى ؟ علم ذلك عند
 مغربة اللغة التي شابهت بين اللعطين *

[illegible]

یعنی حقی

ازدواج المخ

ترجمة : يوسف مصطفى الحاروفى

هذه ترجمة مقال
The Split Brain in Man
by Michael S. Gazzaniga
Scientific American
August 1967 p.p 24 - 29
المشور بمجلة

التكنولوجيا خلال العشر سنوات الماضية ، لم انجز
حدثاً عدة دراسات على مرضى من البشر أجرب لهم
عمليات شطر في المخ لاسباب طبية ، ولما كانت التجارب
التي أجريت على الحيوان قد أودعت ان أحداث قطع
الجسم المثلث لا يصيب القوى العقلية بأضرار خطيرة فإن
ذلك شجع الجراحين على اتباع هذا الطريق مع المرضى
المعروف المسبب من الحركه . وكان الامر ان يحضر
أستاذ : نصف مخي واحد . ولقد أدرجت العملية بالفعل
حاجاً موفراً ، بل انها أثارت الدهشة حين تمسك عن
إله اليأس ليقول التواب بما في ذلك ذاب الجذلب
والظهر ذلك كما لو كان الجسم المثلث
... ..

... ..
الاستراك مع سبى معهم كالفورنيا للتكنولوجيا خلال
السنوات الخمس الماضية مع بعض هؤلاء المرضى ، وقد
قام بإجراء العمليات الجراحية فوجل وبوجين من كلية
الطب بجامعة كاليفورنيا ، وأرجع دراساتها إلى عمام
١٩٦١ حين أجريت العملية على المريض الأول ، وكان رجلاً
من قدامى المحاربين في الناعمة والأربعين من عمره - قطع
عنده الجسم المثلث وغيره من البنيات الموصلة فيما بين
نصفى القشرة الخفية (كما يبدو في الرسم - شكل ١) .
ومع ذلك حين بلغ عدد المرضى الذين أجريت لهم هذه
العملية عشرة مرضى ، اتضح لنا ان تجري على أربعة منهم
دراسات مستقبيلة وتجارب عدة على مدى زمني طويل .

ومن البداية انضمت إحدى الملاحظات الرائعة -
العملية لا تحدث أى تغير ملحوظ في مزاج المريض أو
شخصيته أو ذكائه العام - ورغم ان الرضى في الحالة
الأولى لم يستطع الكلام لمدة ثلاثين يوماً عقب العملية
إلا انه استرد النطق بعد ذلك . وكانت الحالة المثابرة
كثير مثالية ، فحينما أفاق المريض من الجراحة صرح ساحراً
بأنه « صديقاً » يشتر رأسه » ومع ذلك فانه استطاع
أن يردد وهو مازال في حالة الوهم بعض العبارات المشوية
مثل « أشارت اليكم بكم بكم بكم » .

مع الإنسان في حقيقة امره مع مزدوج ، كل نصف
فيه قادر على الوظائف العقلية العليا ، وحين يشطر المخ
جراحياً ، فإن الراس يعمل كما لو كانت تحتوي متطابقين
متفصلين للادراك .

المخ في الحيوانات العليا ، بما في ذلك الإنسان ،
عبارة عن عضو مزدوج ، يتكون من نصفي كره ، نصف
أيمن ونصف أيسر يصل بينهما يربخ من النسيج العصبي
خمساً عشر عاماً قام العالمان الأمريكان ميرز وسبى -
يسمى الجسم المثلث Corpus Callosum -
من جامعة شيكاغو ، باكتشاف عظيم حين -
قطع هذه الموصلة بين نصفي المخ -
يعمل مستقلاً كما لو كان مغايراً تماماً . وكان
ميدان لمصعب فيه هذه الظاهرة أنه شطر في المخ والغطاطع
البصري الذي يلتقي أو يتراكب عنده عصيا الإبصار ،
بحيث ان المعلومات البصرية القادمة من العين اليسرى
لا تصل إلا للمخ الأيسر والمعلومات القادمة من العين اليمنى
لا تبلغ إلا للمخ الأيمن . وعند اشغال أى عين على حصة
بمشكلة ما فإن القطة تستطيع ان تستجيب بشكل طبيعي
وتعلم كيف يودى البنية الموصلة ، لكن هذه العين اذا
عطش لم تلمس نفس المشكلة إلى العين الأخرى ، فان
القطة لا تبدي أى تعرف سابق على المشكلة ويتحكم عليها
ان تعلم مرة أخرى من البداية عن طريق النصف الآخر
من المخ .

ولقد أثار هذا الكشف عدة تساؤلات جديدة عن
طريقة عمل المخ . هل يعتبر الجسم المثلث مسؤولاً عن
تكميل العمل فيما بين نصفي المخ ؟ هل يقوم هذا الجسم
باحتاط كل نصف بما يجري في النصف الآخر ؟ وبمعنى آخر
هل ينتج عن أحداث قطع بهذا الجسم الا تفرى اليد
اليمنى ما تقوم به اليد اليسرى ؟ وإلى أى مدى يزاول
كل منهما استقلالاً حقيقياً حينما يتفصلان عن بعضهما ؟
هل يكون لكل منهما تفكير منفصل ومشاعر متفصلة ؟
لقد تبين مثل هذه الأسئلة سبى ومعاروه في سلسلة
واسعة من الدراسات على الحيوان بمعهد كاليفورنيا

الاصابع في هذه اليد . وعلى نفس النمط ، وبأول النصف
الأيمن ضبطه السوى على اليد اليسرى وليس في اليد اليمنى .
وحيث يحدث تضارب ما بين نصفي المخ ، يفرضهما يتبين
حركات مختلفة لنفس اليد ، فإن النصف الذي على الجانب
المضاد لليد هو الذي يسود ويقل أوامر على الجانب
الأخر من المخ لدى التحكم الأصابع . وقد كانت النتائج
الحركية بصفة عامة التي سجلناها على المرضى من الإنسان
تتماثل إلى حد كبير النتائج التي شوهدت على اعادة فوات
المخ المنشور .

وبفوقنا الحديث إلى السؤال الرئيسي الذي ركزنا
عليه دراستنا ألا وهو : كيف يؤثر فصل نصف المخ على
القدرة العقلية لدى الإنسان . لقد استخدمنا طريقتين
مختلفتين لإجراء هذه التجارب السيكولوجية - وكانت
أحدهما بصرية : حيث عرضنا بسرعة لعدد (حوالي عثر
لألف) صورة أو عبارة مكتوبة ، في أحد مجالي البصر
الأيمن أو الأيسر ، بحيث يتصل الإعلان عنها إلى نصف مخي
واحد (الأيسر أو الأيمن) - (شكل ٢) . وكان النوع
الثاني من الاختبارات حسية : حيث وضع الشيء المراد
المعروف عليه مغلفاً عن نظري المريض في يده اليمنى أو
اليسرى ، بقصد الإعلان عنه كذلك إلى نصف مخي واحد -
النصف الذي يقع على الجانب المضاد لليد المعينة .

وحيث قدم الإعلان (بصريا أو حسيا) إلى النصف
المخي الأيسر استطاع المريض أن يقره وأن يعده مسكراً
عادي لنظراً وكتابة . فضلاً ، حين عرضنا صورة لكشف
المجال البصري الأيسر ، أو وضعنا الشيء المراد
تتمكن المريض جميعاً من التعرف عليه . و
استطاعوا أن يقرروا العبارات البهيمية وإن حصلوا
بعض المسائل الحسابية البسيطة طالما قدمت نحو النصف
المخي الأيسر .

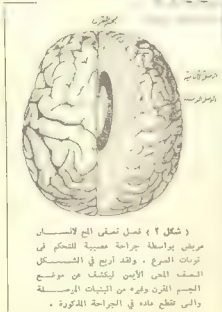
وعلى النقيض ، حيثما قدمت نفس الملاحظات إلى
النصف المخي الأيمن ، فإن المريض اخفقوا في الإفصاح
عنها بالنطق أو الكتابة . وكانت الصورة التي تبث إلى
النصف المخي الأيمن لا تعطي أي إجابة نظمية أصلاً أو
على الأكثر تثير تخميناً غلوياً . فعلى نفس النماذج السابقة
عند وضع فلم في راحة المريض اليسرى (مفتوحاً عن نظره
خلف ستار) فإن المريض لا يحاول أصلاً وصف هذا الشيء
أو قد يحد من كونه فتاحة للملاب أو ولاعة للسجائر .
ولا يظن أن هذه التخمينات التخيلية التي تبثت عن النصف
الأيمن من المخ وإنما عن النصف الأيسر الذي لم يشاهد
الشيء وإنما يحاول أن يتعرف عليه من دلائل غير مباشرة .

وتسأل الآن ، هل يعني هذا العجز بالتضارب المخي
الأيمن أن جراحة فصله عن النصف الأيسر عبطت بقدرته
العقلية إلى مستوى القه ؟ أن الاختبارات الأولى لقدمناه
غير النظمية توحي بأن الحال ليس كذلك على الأرجح .
إذ الواقع أننا حين نطالب المريض بإجابات غير نظمية عن
المعلومات البصرية أو الحسية لما يساق إليه من الأشياء
في مجاريها السيكولوجية الجديدة ، فإن النصف المخي

الأيمن في كثير من الحالات يظهر قدرة طيبة على الأدب .
الديق . وعلى سبيل المثال عندما قدمت صورة ملقطة
لهذا النصف الأيمن استطاع المريض أن يتخسروا بيدهم
اليميني بين مجموعة من الأشياء (الملقطة عن أظفارهم
وراء ستار) ويختاروا من بينها اللقطة مضادة للصوره
وأكثر من ذلك ، حينما عرضت عليهم صورة سيجار فانهم
محمراً في اختيار (اللقطة) - من بين مجموعة تقسم
عشره أسد لم تكن من أسد سيجاره - باعتبار اللقطة
أقرب إلى معنى لصوره . ومع ذلك ، كان من الغريب
- حتى بعد هذه الإجابة الصحيحة - وبينما كان المريض
لا يزال مسكراً باللقطة أو اللقطة في يده اليسرى ، أنه
لا يستطيع أن يسمى أو يصف الصورة أو الشيء الذي
مسك به . ويبدو أن النصف الأيسر للمخ كان منفصلاً
كلية في المشاهدة والعلم عن زميله النصف الأيمن .

ولما تجارب أخرى تدل على أن النصف الأيمن يملك
قدراً خاصاً من فهم اللغة ، فضلاً ، حين أومضت لقطة
« قام » لجشاعها النصف الأيمن من المخ ، استطاع
المريض أن يلتفتوا باليد اليسرى قلماً من مجموعة الأشياء
المطوية وراء ستار . وعندما قبض المريض على شيء (لا يراه)
بيده اليسرى ، فإنه قلماً عن عدم استطاعته وصفه أو التلويح
باسمه فإنه يمكن فيما بعد أن يشير إلى بطاقة تحمل اسم
هذا الشيء .

والذي التجارب الطويلة أومضت كلمة « فاك »
بمحرك الخيال اليسرى بحيث يطلع القطع « قل » إلى
من « قل » « قل » « قل » إلى اليسار . وسئل



(شكل ٢) فصل نصف المخ للإنسان
مريض بواسطة جراحة مصيبة للتحكم في
تواتر الصرع . ولقد أُرِج في التشكيل
الحق المحي الأيمن ليكشف عن موضع
الجسم المرفق وغيره من التنبات الموصلة
والتي تقطع مده في الجراحة المذكورة .

« ووق » و « أرتب » . غير أن المريض بعد أن انجز مهمته لم يستطع أن يذكر أسماء الكلمات التي هجأها فتوه .

واحتمال أن لدى النصف الأيمن من المخ ليس فقط بعض القدرات القوية ولكن كذلك بعض القدرات الكلامية لا يمكننا استيعاده ، على الرغم من أننا لا نملك في الوقت الحاضر الشواهد الثابتة على ذلك . وليس من المستغرب أن نتكشف يوما أن هؤلاء المرضى قادرون على اظهار بعض علامات التعجب البسيطة وخاصة حين يتعرضون لبعض عاظمي . وبطبيعة الحال ، يظل كذلك احتمال تدريب النصف المخي الأيمن على نوع ما من الكلام . ولا شك أن التجارب التي تهدف لتحقيق مثل هذا الترضي يجب تمحيصها وتبسيطها جيدا .

والسبب في ذلك أنه في هذه التجارب ، كما في كثير غيرها من التجارب الأخرى ، يكون « تدخل الاستدلال » من نصف مخي إلى النصف الآخر هو المسئول عن أية نجاح إيجابية ينمض عنها البحث . ولدنيا مثال على هذا التدخل الاستدلال لمسألة خلال سلسلة من التجارب التي أجريت لاجتياز ما إذا كان «النصف المخي الأيمن يستطيع أن يستجيب بظنية لبعض التنبهات الأحمر» . والاحمر البسيطه ، فالحق أن أومضنا فسودا أحمر . ثم بعد ذلك ، كان بعض المرضى ثابرين في البداية على احتمال الصدفة ، وهو الأمر المألوف في نظام الكلام لا يوجد إلا بالنصف المخي الأيمن . ولأن فله شهدنا تحسنا في

وتشابهة في توصلا إلى الاستراتيجية التي يتبعها المريض ، فإذا أومض اللون الأحمر وكان تعقيد المريض بالصدفة صحيحا (أحمر) فانه يفسك بالإجابة . أما إذا كان الفسود أحمر ونحن المريض بالصدفة أنه أخضر فإنه يفس ويترأسه لم يقول « أوه كلا » ، أنني أعني « الأحمر » . والذي حدث أن النصف المخي الأيمن رأى الفسود الأحمر لم يسمح للنصف المخي الأيسر بفهم أخضر . . ولا كان يعلم أن هذه الإجابة خاطئة فإن النصف المخي الأيمن أحسب العيب وقرع الراس وهذه بلورها نهت النصف المخي الأيسر إلى حقيقة أن الإجابة خاطئة وأنه يحس به أن يصبح نفسه . ولقد تعلمنا أن نظام الاستدلال الداخلي هذا يمكن تلهيزه إلى أبعد حد . ومع حقيقة أن المريض العصا في متناوله عدد من الخطوط المتخلعة فإن ذلك يؤكد كيف يصعب الحصول على وصف عصا واضح لإنسان معطوب المخ .

هل يعني فهم النصف الأيمن للغة ، الذي إسماء المرضي في هذه التجارب ، أنه قدرة عادية لهذا النصف المخي ؟ أم أن هذه القدرة استحدثت من طريق التعلم عقب العملية ؟ ودعا خلال إجراء التجارب ذاتها ؟ تلك قضية يصعب البت فيها . إذ يجب علينا أن نتذكر أننا نتخبر نصلا واحدا من مع الإنسان ، وهو نسق بسيط عليه التعلم من مجرد محاولة واحدة في التجربة . ونحن

المرضي أن يعبروا عن هذه الكلمة ، وكان من المتوقع أن يجيبوا بأنها « قل » باعتبار أن ذلك هو الجزء الذي شاهدوه يصف المخ الأيسر (وهو المسئول عن الكلام) . لكن والدعشة ، حين سئل المرضي بعد الإجراء السابق ، أن يشيروا بيدهم اليسرى إلى إحدى بطاقتين تحملان « قل » ، « بك » . - للتعرف على الكلمة التي شاهدوها فانهم بلا استثناء أشاروا إلى « بك » . وأوضحنا التجربة أن كلا الصعيدين قد لاحظ في نفس الوقت جزء الكلمة الخارج له وأنه في هذه الحالة الخاصة ، حين أتبعنا الفرصة للنصف الأيمن أن يعبر عن نفسه ، استطاع أن يتقوى على النصف الأيسر .

ولما كنا نعلم أن الدخل المسمى لأحصى الأذنين يلجأ إلى كلا الصعيدين في المخ ، فلقد أجرينا بعض التجارب لفهم الكلمات المقدمة مسبقا إلى النصف الأيمن - ليس عن طريق تحديد الدخل الأساسي ولكن عن طريق قصر القدرة على الإجابة على النصف الأيمن . وأمكن اجتياز ذلك بسهولة بأن جعلنا المرضي يستخدم يده اليمنى ليفلف من باطن كيس لا يبرى ما بداخله ، شيئا نسميه له . ولقد وجدنا أن المرضي استطاعوا بسهولة أن يلففوا بعض الأشياء مثل ساعة أو منشفة أو بلية أو قطعة من القفود . ولم يكن الأمر يتطلب حتى ذكر اسم الشيء المطلوب التماسه إذ كان يكفي مجرد وصفه أو اللميح به . وعلى سبيل المثال ، طلبنا « انتقل للمكان الذي يلففها الدودة » استطاع أن يشعروا الموز من كيس يصورى باليد من الزوايا البلاستيكية ، وحين كان اللميح دائما « فله كلمة أخرى » . النصف المخي اليميني التفاعل . ولقد استطاع أن يعرف أن الكلام النحوي من اليد اليسرى يلجأ كله إلى النصف الأيمن من المخ ، حين سألتنا المرضي (بعد لحظة) أن يذكروا الحبات التي التفتوها بإحدى اليسرى ، فلم يعجزوا من النتائج أكثر مما نسيحها الفرصة الحقة .

والحد الأعلى للقدرات القوية لكل نصف من المخ يختلف من فرد إلى فرد . فلي إحدى الحالات لم يكن هناك دليل ما على القدرات القوية في النصف الأيمن ، بينما اختلف كمية ومدى هذه القدرات في ثلاث حالات أخرى . واستطاع أمور المرضي أن يظهر بعض الدلائل على قدرته حتى على هجاء بعض الكلمات البسيطة عن طريق وضع حروف بلاستيكية على منصة بواسطة يده اليسرى . فلقد طلبنا إلى المرضي أن يهجي كلمة مثل « سمك » وناولناه في يده اليسرى الحروف الثلاثة لأصغية واحدا إلى واحد بشكل عشوائي فتج في ترتيبها على المنصة وأكثر من ذلك استطاع المرضي أن يهجي بعض الكلمات «لعتوية مثل « كيب » و « ملا » . - وفي تجربة أخرى لؤونا المرضي بثلاثة أو أربعة حروف بلاستيكية مرموزة فوق بعضها ، ومصفاة من نظره ليتحدسها بيده اليسرى . وكاب الحروف المتاحة في كل مرة لا تهجي سوى كلمة واحدة . وكانت تعليماتنا إلى المرضي أن يكون هذه الكلمة واستطاع المرضي بالفعل أن يهجي بعض الكلمات مثل

لا تعرف على وجه اليقين ما إذا كان النصف المخي الأيمن أقل كفاءة من النصف الأيسر في سيطرته العامة على اللغة، ولقد أثبتنا، مثلا، أنه على الرغم من أن النصف المخي الأيمن يمكن أن يستجيب لاسماء «موسوعة مثل « قام » ، فإنه لا يستطيع أن يقوم بذلك مع الأفعال، إذ لم يستطع الرضي أن يستجيبوا بامتداد لبعض التعليمات البسيطة المطلوبة مثل « انبسم » أو « اعيس » حيثما أوفقت هذه الكلمات للنصف المخي الأيمن، كما لم يتمكنوا من الاستدلال على الصورة التي تمثل العمل المطلوب . وكذلك دلت بعض دراسائنا الحديثة التي أجريت في جامعة كاليفورنيا سائتا باربارا أن النصف المخي الأيمن لا يملك سوى قدرًا ضئيلا جدا من قواعد اللغة ، حيث يبدو أنه كان غير قادر على تكوين صيغة الجمع لبعض الكلمات البسيطة .

ويستطيع أن يقول بصفة عامة ، أن القدي القوي الذي بالنصف المخي الأيمن عند البالغين لا يفارح بأي حال يالذي الذي بالنصف الأيسر ، أو بالذي اللغوي الذي بالنصف الأيمن عند الأطفال - وحتى سن الرابعة أو نحو ذلك ، فإنه كما يبدو من بعض الملاحظات المعيبة المختلفة ، أن النصف المخي الأيمن يكاد يسارع «النصف الأيسر بمهارة في تداول اللغة ، وعلاوة على ذلك ، فإن دراسة التطور اللغوي عند الطفل ، وخاصة ما قبل لغو قواعد اللغة ، توجي بشدة بأن «سبب هذه القواعد والتي نعتبرها لحظة الرئيسية لتعلم اللغة ، بشكل ما في المكان المبكر ، وبشكل ما في الثانية والثالثة . وبمعنى آخر ، فإن اللغة في الطفل الصغير يعادل زميله تطوراً من حيث طيعه اللغة والكلام ، ويسوقنا ذلك إلى سؤال قريب . لماذا يملك النصف المخي الأيمن ، في المرحلة المبكرة من العمر والتطور ، مقدرة قوية واضحة بينما في المرحلة الأكثر تقدماً لا يملك سوى مقدرة واهية . الواقع ، أنه من الصعب أن نذكر النظام العصبي المسئول الذي يسمح بأقامة قدرة عالية في نصف مخي خاص على أساس وقتي . وبمعنى ضمني أنه أثناء مسوح الإنسان فإن العمليات والأظمة التي تؤثر في صنع هذه القدرة تتحل وتكتسب بشكل ما في النصف المخي الأيمن في حين يسمح لها بالانسيغال في النصف الأيسر فقط .

ومع ذلك فإن النصف المخي الأيمن ليس أقل كفاءة أو سيادة إزاء النصف الأيسر من جميع الوجوه . فقد أوصفت التجارب أنه يوفق الأيسر في بعض الوظائف الخاصة . وعلى سبيل المثال ، دلت التجارب التي أجريتها مع ورجن أن الرضي كانوا قادرين على ترتيب بعض الكتل، وبعض اليسرى ، ليحتلوا تصميماً معسوراً ، وأن يرسموا بها مكعباً ذا ثلاثة أبعاد ، في حين أن اليد اليمنى ، المحرومة من تعليمات النصف المخي الأيمن ، لم تستطع أن تؤدي أيًا من هذه المهام .

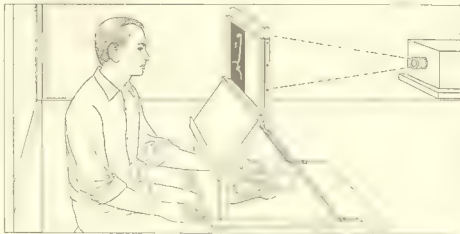
ومع ذلك ، فمن الطريف أن نلاحظ أنه على الرغم

من أن الرضي أو بصفة خاصة الحالة الأولى منهم ، لم يستطيعوا تنفيذ هذه المهام عن طريق اليد اليمنى ، فإنهم يمكنوا من معالجة التنبيه المطلوب مع التصميم الصحيح حين ظهر بين خضرة أشكال ذات صلة قدمت في مجال مخرج الاس . ودل ذلك على أن النصف الأيسر ذا القلبية قادر على العمل ما من الحساب المسحوخة ، وبالصيغة . وكما كان هؤلاء الرضي لا يعانون أية مشكلات حركية فيما يقتضي باليد اليمنى فإن عدم قدرتهم على إنجاز هذه المهام لابد وأن يمكن احتقا في العملية التكاملية في مكان ما بين النظام الحسي والنظام الحركي .

ولقد وجدنا في بعض العمليات العقلية الخاصة أن النصف المخي الأيمن يقد على فهم المساواة مع النصف الأيسر ، وعلى وجه الخصوص ، أنه يستطيع أن يولد مسقلا أنشغالاً عاطفياً ، وفي إحدى تجاربنا لكشف هذا الأمر قسمنا للرضي مجموعة من الأشياء المصنوعة من اومص . فحد صورة لمرآة عارية ، وأثار ذلك انشغالاً بالتمتع ، بعض النظر عما إذا كان تقديم هذه الصورة للنصف الأيسر أو النصف الأيمن من المخ . ونحن أوفقت نفس الصورة إزاء النصف المخي الأيسر لربطه شيء فشكل ونعرف بالكلام على أن الصورة لغتاً عارية ، لكن حين بدأنا دراسة أراءه النصف المخي الأيسر ، فإن المردد جاء عن سؤالنا بأنها لم تر شيئاً ، بينما أرى أنه في ذلك ميسره انشغاله مأثرة على وجهها ، عما يشعها للانبسام أجابت « لا أعرف . »

من كل ما تقدم ، يصبح لنا أن نقول أن الدراسات قد أوصفت بشكل قاطع أنه عند انشطار المخ فإننا تعامل في الحقيقة معين لا مفا واحداً ، وكل مع منهما قادر على حدة على أداء الوظائف العقلية العليا . ويعني ذلك أن المخين يجب أن يكون لهما ضعف السعة من الانتباه - أي يجب أن يكونا قادرين على معالجة ضعف المعلومات التي يشغل بها المخ العادي الكامل . ونحن لم نتخير بعد هذا الأمر في دقة على الرضي من البشر ، إلا أنني وجدت مع زميلي بونج أن المخ المشطور عند القدرة يستطيع بالفعل أن يتعامل مع ضعف معلومات القرد القلبي . وكذلك أثبتنا حتى الآن أن الرضي لدى المخ المشطور يستطيعون أن يقوموا بمهتين مما ينشئ السرعة التي يقوم فيها الشخص العادي بمهمة واحدة .

أما كيف يربط الجسم اثنين في المخ السليم المشاهدات والمفردة بين كل من تصلي المخ ، فأتى قد بواشرت على دراسسته حديثاً مع زميلين هما جيوفاني برونشي وداكوب درولاتي في معهد الفسيولوجيا ببيزا فسلطنا النشاط العصبي للجزء الخلفي من الجسم التي لقطة ، على أمل إقامة الصلة بين استجابات هذا الجسم



(شكل ٢) الاستجابة للنبيه البصرى -وهي تحضر بأى نوع كلة أو صورة لنبيه ما على شاشة نصف شفافة . ويبدأ المشرف على التجربة بمراجعة خريطة حقلية المريض لتأكد من تثبيتها على عطفه بسن مرز الحساس البصرى . وقد طمس سبب إهمس ناجية كلامية - كان يمر بالكلمة - أو عمت - أو بجملة - من الكلامية - مثل التقاط شيء يسمى له من مدد من الإشارات - أو بجملة - ويكون عدد الإشارات منخفضا من نظر المريض حيث يتم التمرير - أو بجملة -

ARCHIVE

خلال جميع نصيب المجال المروفي للنصف الخفى الأيمن؟
ولهذا السبب وحده فأننا نرجع متفحصين إلى الاستنتاج
القائل بأنه في مكان ما وبطريقة ما يبحث الجسم المكون
كله أو جزء منه ليس فقط بمنظر بصري ولكن كذلك
يكود (نظام تنفري) عصبي معقد من الرتبة العالية .

وتشمل جميع الدلائل على أن فصل نصلي الخفى ينشئ
مطين مستقلين للدوائر في الرأس الواحد ، أى في
الكائن الواحد . وهذا الاستنتاج يخلق بعض الناس
الذين ينظرون إلى الأدوار على أنه خاصة بجزء
للخفى البشري ، وقد يبدو ذلك رأيا فحشا لدى البعض
الأخر ، الذى يصر على أن السموات التى أظهرها حتى
الآن النصف الخفى الأيمن ، إنما هي من مستوى
الأوتوماتيون . وهناك ، على وجه اليقين ، تناوب ما بين
نصفي الخفى في الحالات التى أسلفنا ، لكن قد يكون
ذلك راجعا إلى صفات الأفراد الذين أجرينا عليهم
دراستنا . ومن المحتمل تماما أن الخفى الانساني إذا
ظهر في طفل صغير ، فإنه نتيجة لذلك ، يستطيع كل
نصف من أن يزاول منفصلا ومستقلا وظائف عقلية
عالية من ذلك المستوى الذى يحوزه فقط النصف الخفى
الأيسر عند الأفراد العاديين .

والنتيجهات التى يشهدها الحيوان في مجاله البصرى ،
ولبت أن أنواع التنبهات المسجلة شبيهة بذلك التى
لوحظت في الفترة البهرية عند الفطة . وبمعنى آخر
فإن النتائج توحي أن الطراز البصرى للأعلام يمكن أن
يتنقل خلال الجسم المكون . وتتعارض هذه النتائج مع
الرأى القائل بأن التطعيم والذاكرة إنما يتغلغل عبر الجسم
المكون (كما يظن عادة) غير أنه يبدو في الحيد-وان
ذى الخفى السليم أن نسخة من صورة العالم المرئى كما
يراه أحد نصفي الخفى ترسل إلى النصف الآخر ، وتكون
السيجة أن النصفين يستطيعان أن يعلما بعض التمييز
القدم لواحد منهما فقط . ولدى الحيوان ذى الخفى المشطور
ينقطع هذا الامتداد للمسلك البصرى ، وبغير هذا ببساطة
لماذا لا ينتقل أى علم فيما بين نصفي الخفى المتصلين
بصرى وأن على الحيوان أن يعلم التمييز من البداية .

ومع ذلك ، فمن القريب أن النشاط العصبي بالجسم
المكون إنما يتجم فقط عن استجابة لتنبه عند الخط
الأوسط للمجال البصرى . وقد أثار هذا الكشف عدة
أسئلة صعبة . إذ كيف نوفق ما بين (الاحاطة الثابتة
من أن النصف الخفى الأيسر للشخص العادى يستطيع أن
يعطى وصفا جازيا لجميع المعلومات البصرية المتضمنة

من المجلات العالمية

من المجلات الفرنسية

الليل عند بودلير

نشرت مجلة « La Revue d'Histoire Littéraire de la France » أعرق المجلات الأدبية الفرنسية ، تصدر بانتظام منذ ٦٧ عاما ، بمعدل ٤ أعداد في السنة - ، نشرت في عددها الصادر في إبريل - يونيو ١٩٦٧ ، مجموعة من المقالات الفردتها لشاعر فرنسا الكبير Charles Beaudelaire ، وذلك بمناسبة مرور مائة عام على وفاته . ولقد اخترنا لقرائنا اليوم مقالا لجيرالد أنطوان G. Antoine (وهو استاذ جامعي يشغل حاليا منصب مدير جامعة أورليان الفرنسية ، وناقد بولي الأهمية الأولى لفظة في دراسته) بعنوان « الليل عند بودلير » La nuit chez Beaudelaire »

أو « ليلته » ، أو « ليلتي » ، على مادة خصبه تلوح لنظيره لأول وهلة . ويعد بودلير الأخ الأكبر لكل هؤلاء الشعراء . وهو الذي ربط بين الرومانسية وما جاء من شعر جميل مثل بعد « زهور الشر » . لكنه ، فضلا عن كل ذلك ، أب لكل جديد حديث .

يخضع بودلير لسحر الليل ، وجوده ورؤاه . ولقد قال أنه في حاجة إليه لكي يصبح خلافا مبدعا :

« مسافلي الأسبواب والنسوافد
لاشبد في الليل تصوري السحرية

لايه أن تنلق على ماهية الليل الذي يبحث عنه بودلير ، وينشئ منه ويحطنا نحن به ، أن الظلمات التي يتحدث عنها بودلير لا تمت بحال من الأحوال إلى « ليالي » الشاعر الرومانسي موسيه ، كما أنها لا تنبئ « لا قليلا » بليالي بودلير ، ما هو المعنى ، ما هي القيمة التي يضفيها بودلير على رؤياه للظلمة ؟ إلى أي عالم خيالي تنتمي هذه الرؤى ؟ بمبراة أخرى ، ما هي المستلح التي يتخطها الليل عند شاعر « زهور الشر » ، وما هي الصور التي يساعد الليل على تأليها ؟ كيف يرى بودلير الليل ، ويحب به ، وأي شيء ، أو بأية أشياء يقرنه ؟ وبالتالي ، ما هي الأشياء ، ما هي الأشاعر ، ما هي الأفكار التي يعيد

اهتم الكثيرون من النقاد الجدد في دراسة ح بودلير (ونقوم دراسته على عنصرين أساسيين الزمان والمكان) وج . باشال (ويدرس العناصر الرئيسية الأربعة : الأرض ، الهواء ، النار ، الماء) بالكشف عن الأعماق الشعرية عند كبار الكتاب كنهم - أهي صفة بحثة ؟ - لم يختاروا مؤلفات بودلير كمجال يطبقون فيه نظرياتهم ومناهجهم . في حين أن هناك ما يقال من دور العناصر الأربعة في « زهور الشر » « Les Fleurs du Mal » و « القصائد الشعرية الصغرى » « Petits Poèmes en Prose » كما أن الزمان يطغى ويسود على شعر بودلير بأكمله . لكن كاتب المقال لا يلف عند هذا الموضوع الحيوي الذي قد يستوعب كتابا كاملا ، ويختار بدلا منه موضوعا آخر بعد ، بطريقة ما ، نقطة التقاء بين الزمان والعناصر الأربعة السالفة الذكر . موضوعا لا يمكن أن يناقش أحد أهميته في الشعر عامة وشعر بودلير خاصة . هذا الموضوع هو الليل . ويمتد ج . أنطوان كلمة « الليل » هذه مقشحا لمجموعة من التسميات الأخرى ، تشمل ضمن ما تشمل : الظلمات ، واللون الأسود ، والظلال ، الخ . . . ويختتم مقممة مقاله بقوله أن الدارس ، إذا ما سلك هذه الدروب الواسعة ، يعثر كل مرة ، وسواد تعلق الأمر برمبهه ، أو نرفال ،

ظلمته فهناك من المناظر الطبيعية مثلا ما ينادى - بطريقة تكاد تكون طبيعية هي الأخرى - النخل والسواد - بهانما، أو فخرهما . وكلم تحدث الشاعر عن « السماء » ذلك الغطاء الأسود » ، والبحر « الأسود » ، والأمواج « السوداء » ، الخ ...

لتقف أولا عند الصور الليلية السابعة في البحر والسعادة ، سنتلقى ، أول ما نتلقى ، وعلى طول الطريق تقريبا ، بالمائة . ولا يعنى هذا ، بالطبع ، أن هذه المائة سمر أو سوداء البشرية . هناك عقاب من السهل كتابته وقراءته على السواد ، قد يتيسر فيه العديد من الأسماء المستوحاة من عالم الليل والتي أطلقها الشاعر على جسد المرأة ، التي بعد ذلك صورة عدة للمجليات : في عيونهن سواد عيني كالليل ، ساحر دوماً ، قد يعكس السعادة والفرح نارة ، والقوهي والبوت والفساد نارة . بهمس بودلير إلى بعضهن قللا :

« عينك الخليلتان الواستتان أسود من جلدها » ، ويسر إلى الأخرى :

« أيتها العيون الجميلة ، اسكبي على ظلماتك الساحرة ، واجينا بتحول الليل إلى حفل منير :

« السواد فيها غزير : وكل ما أوحى به ليل عميق . حينها يرتبان يتبع فيهما القوهي اليهم ، ونظرتهما تومئ كالبرق : أنها الفجار وسط الظلمات .. »

وتما يلحن الشاعر الليل يعيون الحبيبة يقرنه سحرها . وأما في مقدمة الأمتة العديدة التي يمكن سماعها في صرخات شيطان ، أحدها في « زهور الشر » والأخرى في « القصائد الشربة الصفر » ، وكل منهما تحمل هذا العنوان : « شعور » « Chevelures »

« أيتها الصغار الغريبة ، كوني موجة تلعب بي . أنك تحتوى : يا بحر الأبتوس ، على حلم باهر ،

حلم بالأسرة ، والمجدفين ، والشمل والسواري ،

في هذا المحيط الأسود ... أياها الشعر الأزرق ، يا خيمة الظلمة الممتدة ،

أنك ترد لأزورد السماء السيحة المستديرة . » في

« قيل شعرك » أرى لا نهاية للأزورد الاستوائي تناق ... وعيني أضي طولاً صغارك السوداء الثقيلة » ،

يستحم الشاعر بليل الشعر الأسود ، لكن الاستمتاع به « يرد » إليه « لانهائية الأزورد » . وحتى لو تعاق

الأمر بالليل ذاته ، ونامله من خلال الشعر الأنثوي ، فإن حركة الخيال عند الشاعر لا تنق : أنه في حاجة إلى الظلمات الخالصة الكثيفة ، لكن لكي تنبثق منها كنوز حلمه الآن بالنار والثلج والأزورد .

ولنتوقف الآن عند مجموعة أخرى من الصور الليلية ، صور تعسل إليها أصداه الجحيم بطريقة مباشرة أو غير

مباشرة . في نقر هذا الفنان العليل ، كلما تلقى الأمر بالجسد ، وجد الجحيم في كل شيء وفي كل مكان مادة

بودلير إلى صيفها بلون الليل والحديث عنها بكلمات مستوحاة من عالم الليل ؟ نلا : هي القضايا التي يعمل كاتب الخيال على تسيرها ، موضحاً « أنها لا تمت إلى تاريخ الأدب مباشرة ، لكن حلها لابد أن يساعد على تحديد موقع العمل الفني من التاريخ ، أي من التطور الفني الذي ينتهي إليه » .

يكفى أن نقرأ ديوان « زهور الشر » قراءة كاملة لكي نمدح أن موضوع « الليل » فيه أبعد ما يكون عن البساطة ، كما أنه لا يؤثر دائماً بنفس الطريقة على القاري . أن الظلمات عند بودلير لا ترمز إلى الهدوء والسكينة ، شأنها في ذلك شأن البحر ، بل أن العكس هو الصحيح .

عندك رؤى الليل « العيون » « الساحر » الذي يهده من ربوع المتكويين ، ويشد من تذر من انهكاه عناء اليوم أو جرح شعوره ، ويستمر للمحبين . لكن هناك تناقض بين هذا الليل العيون - وسرعان ما يتحول إلى كوابك لأمة متناقضة - وليال أخرى مظلمة نكبت منها النجوم تماماً . والابتلاء التي تؤكد ذلك كثيرة في شعر بودلير ونثره على السواد ، وإن كان للأمتة المستوحاة من النثر دالة أكبر . يعود الشاعر في رسائله ، ست مرات على الأقل ، إلى موضوع سواد اليأس والشقاء اللذين لا علاج لهما ، كتب إلى أمه ذات مرة :

« يا له من فراغ يحيط بي ! يا له من سواد ! يا لها من ظلمات نفسية ! ويا له من خوف من المستقبل ! » مثل هذه الليالي مظلمة حقاً ، كظلمة « السواد » ولا تفسح المجال أمام أية انطلاقة شاعرية . لكن حديث الشاعر عنها دائم الغير والتنوع :

« الليل الذي لا يقاوم يقيم اميراطورته .

أنه أسود ، رطب ، مشوم ، مليء بالرجعة :

رائحة القبر تسبح في الظلمات .. »

بعض من رؤى الشاعر لهذا النوع من الليل جدير بالذكر : في أماكن عدة من « زهور الشر » تعود صورة « خلية » كتبتها الظلمة ، عديمة الشغافية ، نسيجها

نسيج لوحة يحس الشاعر أنه يدعو ، أو بالآخرى ، مجبر على أن يرسمها رسماً منيراً . وهذا تناقض جديد بين ليل

خال من الشماع ، نسجته أيدي الشياطين ، وتداد الشعة والثلج ، وبين لنا في قصيدتين « الوحي العليل » ،

و « إلى الوراء » مبيتين على تناقض حسب حسابه بدقة بين الليل ، رمز الأرض والمثل ، والثلج ، رمز الصحة والرح .

لكن الأمور ليست بهذه البساطة ، إذ نحس تماماً أن الليل طيب وشرب في آن واحد ، وأن سحره يختلط بالتعاسات السماء والجحيم على السماء . مثال ذلك تلك

الليالي المثقلة بحمي الحواس ، وكثيراً ما تصدح عنها بودلير .

يحاول ج . الطوان بعد ذلك أن يتبين الاحلام والرؤى التي يعيل الشاعر إلى صيفها بالوان الليل ، مسوأة

انطوى هذا الليل على كفافته ، أو انفتح على لانهائية

أحس فيه « بالثقة الرب » في أن أحد . إلا أن هناك قوة سحرية تجعل مركزاوتيسيا في خيال بودلر : هوة المتناقضات التي يعبر عنها بالتضاد العنيف أحيانا ، والتضاد الذي يكشف عن نفسه بطريقة غير محسوسة أحيانا أخرى . يرجع حب المتناقضات عند بودلر إلى زمن بعيد وغالبا ما يعبر عنه الشاعر بتضاد الكلمات التي تغني وراءها حقيقة يعينها : تناقض الظلمة والنور ، الليل والنهار ، الظلمات الحبيطة بالإنسان والنقارة التي ينفذ إليها ، جلال الله وشر الشيطان ، الخ ...

« عما قريب ، تلج الظلمات الباردة »
ودلما ، أيها النور الوضاح في أصيافنا القصيرة . «
هناك أيضا حدة البصرة ، وعادة ما تكون معنوية ، يستجيب الشاعر في إحدى القصائد لصوت يذابه فيترك الأرض ويتطلع إلى المجهول »
« ... خلف ديكور

الوجود الشاسع ، في أعماق الهوة السطيفية ،
أرى بوضوح عوالم قريبة
ولاهب شحبة بصري المستقلة »
فاجد ناعين تعفى حذائي . «

ومن أهمية البحر واليهجرة كانت أهمية بعض الحيوانات ، وعلى رأسها اليوم والنقطة ، في شعر بودلر .

« لك هي بعلى أسرار الليل الحبيب إلى بودلر ،
حبيب لتمدد رموزه وبما فيه : قيل سماوى ، ليل جحيمي ،
فيلد الرقعة على تلكا ومظلم تارة . لكن أحبك الليالي قد
أبهرت بالليل ، بشرت أن يكون لدى الإنسان ما يعينه على
الوقوع على حافة الظلمات ، وأن يكون في قلبه نار يمكنه
من الصبر ، أي من ذا الذي بشر الليل وقاب الإنسان ؟
الله أم الشيطان ؟ يعيد إلى القارئ أحيانا من بودلر
يعيد إلى ترك الموضوع مطلقا . لكنه كثيرا ما يوحى بأن
النور ينتج عن الظلام أو العكس ، وبأن النور يولد الظلمة ،
وأن الليل والنور قد يوجدان « في آن واحد » ، والذين
على نزع الإنسان الزوجية نحو الله ونحو الشيطان :

« لأصدا طويلا تختلط بعيدا
في وحدة مظلمة عميقة »
واسعة كالليل والنور . . . «
والمرأة :
« كان شمع أكبر ظل أو أكبر نور في أجلانا » .
« الزواج الإنسان ، الزواج العالم ، الزواج الحب ،
حب المرأة أو حب الفن . والسؤال الأخير هو : ما الذي
يعتد عنه بودلر « الفنان » ؟ والأجابة تكمن في الآليات
التي اختتم بها « زهور الشر » :

« أنا لريد ، لأن النار تحرق لعنتنا »
ان تلج الهوة السحرية ، سمما هي أم جحيم ،
ما الأهمية ؟
تلج أعماق المجهول لتجد شتا (جديدا) . »

ج . ساهية أحمد أسعد

يتفدى بها ، تنظ مظهر القوابة المشتعلة تارة ، والفتى
القائم تارة أخرى . كل ذلك أمام خلفية مظلمة ، عميقة
كالهوة السحرية « جذابة ومفترقة في آن واحد . مثال
ذلك « الحب - حب المرأة وحبي الفن - قد يرادى لباس
الجحيم ، إذا ما صاحبت اللذة خطاه :

« أيها الملك العظيم ، يا من تحمل على وجهك الأذى
سواد الجحيم الذي صنعت منه ... »

وما الجحيم سوى شكل جديد ليل مظلم ، مشتمل ،
مزوج المصاني ، حتى أمام حب الفن الخالص يعجز
الشاعر على الحديث عن الجحيم ، تؤكد بعلى أبيات
قصيدة « موت الفنانين » أخوة الليل والشيطان والمرأة أخوة
ترمز إلى اللذة الفردوسية وسيد الجحيم في آن واحد .
ويرمز سواد الليل إلى المرض أيضا - بعكس النور الذي
يرمز إلى الصحة - وإلى السلطة ، والكوت والألم ،
والاحتلال ، الخ .. ويعلو لشاعرنا أن يذكر الحبيبة
بصفة خاصة بالنهاية الحميمة التي تنتظرها :

« عندما تنامين ، يا جيميني القامضة »
في أعماق صرح شيد من الزمر الأسود ..
سيقول لك
القبور ، أنيس حلم اللذائى
خلال ليال طوال نفى منها النوم ... »

« ونحن نحين ساعة دخولك إلى الليل الأسود ،
سننقرن إلى وجه الموت ... »

يرى كاتب المقال بعد ذلك أن من الضروري ربط
الليل بعالم بودلر الشعارى أى بما أحاط به الشاعر من
لفظ وفكر ومعنى الخ ...

كل هذه الصور التي رأيناها العليا هوة أو الخشنة
بودلر وخياله أضاف مجموعة من الرموز التشابيه لتتل
من الليل إلى جمال المرأة إلى اللذة الجنسية ومذايبها
إلى هوة الليل والمرور ، والكوت . لكن ، هناك رمز يكرر
بطريقة تكاد تجعل منه فكرة مائعة ، ألا وهو انشغال
الليل والبرد ، يروى بودلر إحدى الأمسيات التي قضاه
في المسرح فيقول :

« .. لم أكد أذلف إلى مقصودي حتى صدم
عيني أحساس بلطفه خيل إلى أنها تمت بصفة قرابة إلى
فكرة البرد . من الممكن أن تكون هاتان الفكرتان قد تبادلتا
شيئا من القوة ... ظننت أنني أدخل ، كما قلت ، عالما
من ظلمات أخذت تزداد كثافة تدريجيا ، في الانتهاء التي
كنت أحلم فيها بليالي القلق الشاعلى والشتاء الأبدى . »

وإذا كانت المسافة قصيرة بين الليل والبرد ، فهي
قصرة أيضا بين الليل والصمت :

« الصمت والأليل استقرا فيه
وكأنه قبر ضاع مقاحه . »

تجمع بين الليل والهوة السحرية صفة مشتركة :
العق . ولطالما عبر بودلر عما في السقوط والدوار من
طابع مأساوى ، ولطالما وقع فريسة لهذا الدوار الذي

افتتح في أواخر الشهر الماضي متحف ناجي بمنطقة الأهرام ، في ذات المكان الذي اختاره الفنان الكبير وثام به مرسمه الذي بناه سنة ١٩٥٢ وتوفى فيه سنة ١٩٥٦ .

ويجمع متحف ناجي مجموعة من أعمال الفنان تمثل مراحلته المختلفة منذ لوحته المحمل (١٩١٩) حتى الدراسة المصفرة للوحة الكبيرة مدرسة الاسكندرية (١٩٥٥) وبين هذين العملين لوحات من المرحلة الحبشية مع بعض لوحاته الريئية والبرصية الى جانب مجموعة نافذة من عجالاته الخطية تلك التي ألغى فيها غنائية النحان والظلاله ، ونشهد من خلالها مخططات أحلامه الكبرى للوحات الجدارية التي بشر بها وعاش يؤمل أن يشغل بها جدران المباني العامة .

ولوحة الغلاف « الصياد والطفل » من أعمال الفنان سنة ١٩٣٤ يعود عودته من الحبشة وهي من مجموعة اللوحات التي أعدها لمستشفى الكواسية ... وفي اللوحة جمع من رؤى الفنان عشيق بجو الأساطير والقصص الديني والتاريخي الذي كان شغوفاً به كما فيها مسحة من فكره الرومانسي وولعه بالرموز بلوح ذلك في المركب والظير وفي مسكاته الرحمة المائل خلف الصياد والذي استخدم فيه الفنان وجهه تشييقته اللئانة عفت ناجي وكثيراً ما تكرر وجهها في لوحاته .



الصياد والطفل
(١٩٥٩ - ١٩٨٨)
للمصور محمد ناجي

ARCHIVE

الغلاف الخلفي :

ألفت متحف الفن الحديث بالدقي ، وقد خصصت في هذا المتحف قاعة لأعمال فنان عصر العظيم محمود سعيد شهيداً لبعض لوحاته الشهيرة من المرحلة الزرقاء ولوحات أخرى تمثل مراحل مختلفة منها لوحته لبنات بحري وهي من نماذج الفنان الأثيرة التي عبر من خلالها عن الروح المصرية لبنت البلد ... وقد عالج محمود سعيد نموذج المرأة البعيدة في أعمال عدة ، غير أن هذه اللوحة من عماله المميزة أثبتت فيها عبقريته في التكوين وقدرته الخارقة على التجسيم ومشغفاته اللونية التي ألقى على تعبيره توهجا وسحرا وقبوسا .

وتنتهي هذه اللوحة الى المرحلة الوسطى من إنتاج الفنان محمود سعيد حين كان لألوانه بريقها النحاسي ونورها الخاص ... نور قادم من رؤى سحرية تعيش في أعماق الفنان وتوهج بهذا النور شخصه فيضى عليها قيمة رمزية .

ومحمود سعيد الذي أبدع مئات اللوحات تمثل أروع ما في التصوير المصري المعاصر جدير بعد هذه القاعة القاهرة بمتحف خاص في الاسكندرية ... في البيت الذي عاش فيه والذي استجابت وزارة الثقافة لتحويله متحفا باسمه بعد أن قدمت أسرته مجموعة من لوحاته لتكون نواة لهذا المتحف ...

كم من رجاء تردد بين زوار متحف ناجي بالهرم ومتحف الفن الحديث بالدقي ... رجاء في أن يشهدوا قريبا افتتاح متحف محمود سعيد .



بنات بحري
(١٩٦٢ - ١٩٨٩)
للمصور محمود سعيد

((تصوير عيد الفنان عيد))